PRINZIPIEN

DER

LITTERATURWISSENSCHAFT.

VON

ERNST ELSTER.

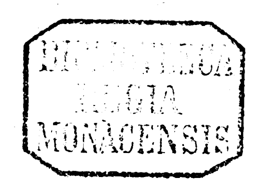


ERSTER BAND.

HALLE A. S.

MAX NIEMEYER.

1897.





Vorwort.

Es ist eine alte Erfahrung, die sich in der Geschichte der meisten Wissenschaften wiederholt, dass auf eine Epoche kühn vordringender praktischer Arbeit eine solche der Einkehr und Selbstbesinnung folgt, in der man über das Geleistete Abrechnung hält und die Ziele und Wege der Forschung genauer abzugrenzen und zu beschreiben versucht. So hat die klassische Philologie längst eine Anzahl methodologischer Werke erstehen sehen, dem gewaltigen Aufschwung der Geschichtswissenschaft stehen Lehrbücher der Historik zur Seite, die Aufgaben der Sprachwissenschaft sind in Pauls „Prinzipien" zusammengefasst worden. Auch die moderne Litteraturgeschichte, die sich mehr und mehr zu einer selbständigen Disziplin herausgebildet hat, sieht bereits auf eine lange Lehrzeit zurück; der Wert dessen, was sie errungen hat, ist so gross, dass er von keinem Verständigen mehr in Frage gestellt werden kann. Wenn ich nunmehr als der erste den Versuch wage, die Prinzipien unserer Wissenschaften zu entwickeln, so muss ich gleichwohl bekennen, dass ich nicht allein *de lege lata*, sondern auch *de lege ferenda* zu handeln habe. Und zwar erwarte ich, wie Freunde und Gegner der Sache bereits wissen, eine förderliche Wendung des litterarhistorischen Betriebes von einer einsichtigen Verwertung der modernen Psychologie.

In solcher Allgemeinheit ausgedrückt, stösst diese Forderung kaum auf Widerspruch; die Thatsache, dass die Analyse des Inhaltes poetischer Erzeugnisse durch eine beherzte psychologische Deutung gewinnen müsse, ist einleuchtend. Der Streit der Meinungen entbrennt erst dann, wenn man von dem Wie dieser Deutung und von ihrem Wert für die Forschung spricht. Da sagen dann manche, dass das bisschen Psychologie, über das jeder gebildete Mensch verfüge, für unsre Zwecke vollkommen ausreiche, und dass alle weiteren Bemühungen von Uebel seien. Die Forderung, die wir stellen, erscheint unbequem, und so wird die Sache schnell abgethan. Ja, man dreht auch wohl gelegentlich den Spiess um und wirft den Verfechtern der psychologischen Methode vor, dass sie durch graue Theoreme über den Mangel gediegener Sachkenntnis hinwegtäuschen wollten. Hier ist zunächst zu sagen, dass sich die psychologische Methode durchaus nicht in Gegensatz stellt zu den vielen wertvollen Errungenschaften unserer Wissenschaft; sie will nicht umstürzen, sondern aufbauen und fördern; sie kann niemals einen Ersatz bieten für umfassende Sachkenntnis, für Fleiss und Talent. Ich habe im Verlauf meiner Darstellung wiederholt Gelegenheit genommen, vor dem Missbrauch und der Missdeutung der guten Sache zu warnen. Helfen kann uns die Psychologie in dreifacher Hinsicht. Sie befähigt uns, die Thatsachen des poetischen Denkens vielseitiger zu zergliedern und Zusammenhänge herzustellen, die nicht an der Oberfläche liegen und die selten beachtet zu werden pflegen; sie gewährt uns zweitens eine schärfere Definition zahlreicher Begriffe, mit denen wir notwendiger Weise arbeiten müssen; und sie ermöglicht uns drittens, die Grenzen wissenschaftlicher Forschung scharf und bestimmt, aber zugleich ohne einseitige Beschränkung festzusetzen. Der Gewinn, der aus alledem gezogen werden

kann, besteht darin, dass wir das sichern, ausbauen und erweitern, was Talent und glücklicher Takt schon längst mehr oder minder erfolgreich erstrebt haben, nämlich sowohl die streng logische Durcharbeitung der Thatsachen als die immer anschaulichere Wiederbelebung der hohen und unvergänglichen Güter, die wir in unserer Litteratur besitzen. Bei dem einzig dastehenden Kulturwert unserer klassischen Poesie wird der Unterschied eines tiefgreifenden oder oberflächlichen und kleinlichen litterarhistorischen Betriebes schliesslich eine Angelegenheit von allgemeinster Bedeutung.

Da die Darlegungen der ersten Kapitel dieses Buches vieles vorbringen, was erst noch um Aufnahme und Anerkennung ringt, so hielt ich es für notwendig, die Beispiele reichlich zu häufen. Ich habe dabei unsere Klassiker, Lessing, Goethe, Schiller immer in den Vordergrund gestellt, und wo ich über sie hinausgehe, habe ich mich fast durchweg auf die neuere deutsche Litteratur beschränkt. Gleichwohl habe ich das Werk nicht „Prinzipien der deutschen Litteraturwissenschaft“, sondern schlechthin „Prinzipien der Litteraturwissenschaft“ betitelt, da sich die methodologischen Darlegungen selbstverständlich nicht ausschliesslich auf unsere nationale Litteratur beziehen. Nur das 5. und 6. Kapitel (Sprachstil und Metrik) sind allein für den Germanisten geschrieben.

Die psychologischen und philosophischen Auseinandersetzungen lehnen sich an die Werke Wilhelm Wundts an; ich habe auch manche andere Philosophen zu Rate gezogen, aber bei ihm habe ich das gefunden, was mir am meisten förderlich erschien. Wo ich keinen Gewährsmann nenne, wie z. B. in der vielfach verwerteten Unterscheidung der Willens- und Schicksalsgefühle, habe ich den Faden der Wundtschen Lehren selbständig fortzuspinnen versucht. Ebenso ist, um anderes zu übergehen, die Lehre von dem

Wesen der poetischen Anschauung, die Lehre von den poetischen Normen, die Lehre von den ästhetischen Apperzeptionsformen u. s. w. in dieser Form mein eigen.

Aber die psychologischen und die auf der Psychologie aufgebauten ästhetischen Darlegungen bilden selbstverständlich nur einen Teil der litterarhistorischen Prinzipienlehre. Die philologische und die historische Betrachtungsweise müssen ihr hülfreich zur Seite treten. Es kann keinen grösseren Irrtum geben als den, dass die Philologie in der Litteraturgeschichte abgewirtschaftet habe. Nein, sie ist und bleibt die sicherste Grundlage unserer Forschung; sie bildet die unerlässliche Ergänzung der psychologischen, ästhetischen und historischen Arbeit. Wer aus Erfahrung weiss, wie sehr sie das Verständnis der Dichtungen im Grossen und Kleinen sichert und fördert, wird mit Verachtung auf das Geschrei hören, das von Unwissenden gegen ihre Herrschaft in der Litteraturgeschichte erhoben wird. Daher galt es mir als selbstverständlich, in der litterarhistorischen Methodik auch die philologischen Aufgaben (vor allem in dem Kapitel „Sprachstil“) zu charakterisieren. Aber freilich müssen sich ihnen zahlreiche andere Untersuchungen zugesellen, die nur bei einer sehr freien Terminologie unter den Begriff der Philologie einbezogen werden können. Vor allem wird unsere Wissenschaft erst das, was ihr Name besagt, durch die historische Bearbeitung des Materials, die den Einflüssen des Lebens wie denen der litterarischen Ueberlieferung bis ins einzelne nachspürt und eine jegliche Leistung durch die Vergleichung mit solchen verwandten Charakters an den ihr gebührenden Platz rückt. So bin ich der Ueberzeugung, dass nur durch eine Vereinigung der verschiedenen oft einseitig betonten Betrachtungsweisen eine förderliche Entwickelung der Litteraturwissenschaft zu erwarten ist: dass wir den psychologischen,

ästhetischen, philologischen und historischen Aufgaben in gleichem Masse gewachsen sein müssen. Durch diese Vereinigung werden die Einseitigkeiten der einzelnen Betriebsformen überwunden werden: es wird z. B. eine Erörterung philologischer Kleinigkeiten dort nicht mehr am Platze sein, wo ein Thatbestand durch psychologische und historische Untersuchung bereits scharf beleuchtet ist, es werden ästhetische Konstruktionen hinfällig werden, wo die Philologie einen sicheren Boden geebnet hat u. dgl. m. Es wird stets die eine Methode dort eingreifen können, wo die andere zweckmässig zu wirken aufhört; und hierdurch, dass der Gegenstand von den verschiedensten Gesichtspunkten aus aufgefasst wird, muss er unserem Geiste in seiner lebendigen Vielseitigkeit deutlich werden.

Das Werk zerfällt in acht Kapitel, von denen die ersten vier und ein Teil des fünften im vorliegenden ersten Bande erscheinen. Nur ungern breche ich in dem Kapitel „Sprachstil“ nach der Formenlehre ab, ungern deshalb, weil die Fortsetzung, die von der Wortlehre und Syntax handelt, auf die wichtigeren Thatsachen aus diesem Zusammenhange hinzuweisen hat. Mich bestimmt zu meinem Verfahren in erster Linie die Rücksicht auf den Umfang dieses Bandes. Das 6. Kapitel soll die neuhochdeutsche Metrik, das 7. die Gattungen der Poesie, das 8. die einzelnen Aufgaben der Litteraturwissenschaft, insbesondere auch die historischen, behandeln. So weist dieser Band durchweg auf die Ergänzung des zweiten hin, und ich werde ihn, zumal ich die Gegenstände bereits in Vorlesungen, z. T. schon wiederholt, behandelt habe, so bald wie möglich folgen lassen.

Die Schwierigkeiten, die ich zu überwinden hatte, waren grösser als ich noch vor drei Jahren dachte, wo ich in meiner Rede über „die Aufgaben der Litteraturgeschichte“ den Grundriss zu dem seit langer Zeit geplanten Bau in

grossen Zügen zu entwerfen versuchte. An den damals geäusserten Grundanschauungen halte ich auch jetzt fest. Nur der Wirkung der Poesie messe ich für die Erschliessung der poetischen Normen eine grössere Bedeutung bei, als ich früher Wort haben wollte. Es handelt sich hierbei um eine Frage, die mir besonders viel zu schaffen gemacht hat, und meine früheren Bedenken gegen die Berücksichtigung der poetischen Wirkung erklären sich durch das Bestreben, die Grenzen der wissenschaftlichen Forschung möglichst genau abzustecken. Ich halte diese Frage auch jetzt noch für sehr wichtig und habe ihr in dem ersten Kapitel des vorliegenden Werkes (namentlich auf S. 46 ff.) eine ausführliche Betrachtung gewidmet.

Gewiss wird das, was ich jetzt biete, mancher Verbesserung und Erweiterung bedürftig sein, zumal ich oft auf unbebauten Boden treten musste, aber ich hoffe doch, dass es sich als das Ergebnis harter Arbeit ausweisen werde.

Leipzig, im Juni 1897.

Ernst Elster.

Inhaltsverzeichnis.

4. Kapitel: Die ästhetischen Begriffe.

Seite

5. Kapitel: Sprachstil.

(Wortlehre und Syntax folgen im 2. Bande).

Druckfehler.

S. 130, Z. 5 fehlt: 11. — S. 145, Ueberschrift, statt *Lessing.* lies: *Rückblick und Allgemeines.* — S. 152, Z. 26 fehlt: 7. — S. 154, Z. 23, statt 19 lies: 9. — S. 432, Z. 6, statt *Absatz* 20 *und* 21 lies: *Absatz* 21 *und* 22.

Einleitung.

1. Ueber die Notwendigkeit einer Methodik der Litteraturwissenschaft kann unter den Sachkennern kein Zweifel bestehen. Nachdem Jahrzehnte lang die zahlreichen Aufgaben, die sich der Forschung auf diesem Felde darbieten, von den verschiedensten Gesichtspunkten aus in Angriff genommen worden sind, ist der Zeitpunkt gekommen, über das Geleistete Umschau zu halten, und zu fragen, welche der bisher eingeschlagenen Wege sich als gangbar erwiesen, welche zu geringeren Ergebnissen geführt haben, und ob etwa neue aufzusuchen seien.

Gleichwohl ist es begreiflich, dass die Aufgabe, die uns vorschwebt, das gesamte Gebiet der Litteraturforschung abzustecken und genau zu beschreiben, bisher nicht als verlockend betrachtet worden ist. Der Gegenstand ist so weitschichtig, die ungelösten Probleme, denen wir gegenüberstehen sind so zahlreich, dass man es — abgesehen von Programmreden und kleineren Abhandlungen[1]) — bisher vorgezogen hat, immer nur einzelne Teile der litterarhistorischen Betriebslehre zu erörtern. So besitzen wir eine erkleckliche Anzahl von Darstellungen der Poetik, die allerdings für den modernen Forscher zum grössten Teil un-

[1]) Erich Schmidt, Ziele und Wege der deutschen Litteraturgeschichte (in den „Charakteristiken", Berlin 1886, S. 480 ff.); Bernhard ten Brink, Ueber die Aufgabe der Litteraturgeschichte (Strassburger Rektoratsrede 1890; Strassburg 1891); W. Wetz, Ueber Litteraturgeschichte. Eine Kritik von ten Brinks Rede „Ueber die Aufgabe der Litteraturgeschichte" (Worms 1891); Hugo Falkenheim, Kuno Fischer und die litterarhistorische Methode (Berlin 1892); Ernst Elster, Die Aufgaben der Litteraturgeschichte. Akademische Antrittsrede (Halle 1894).

brauchbar sind, wir besitzen Lehrbücher der Stilistik, Metrik u. dgl. m., aber der Versuch sämtliche Disziplinen der Litteraturwissenschaft, ihre philologischen, ästhetischen und historischen, im Zusammenhange zu behandeln, ist bisher nicht gemacht worden. Auch das vorliegende Werk steckt sich insofern enge Grenzen, als es sich in vielen Partieen auf die neuhochdeutsche Litteratur beschränkt, ein Verfahren, das sich schon deshalb als selbstverständlich erweist, weil auch die Anleitung zu Sprach- und Stiluntersuchungen sowie zu metrischen Analysen in den Kreis der Darstellung hineingezogen wird. Alle Fragen der litterarischen Kritik und Interpretation, der Analyse und Synthese, die den Forscher auf dem Gebiete der neueren deutschen Litteratur berühren, sollen zur Sprache kommen, und von der Textkritik bis zu den verwickelten Problemen, die uns bei der Darstellung umfassender litterarhistorischer Epochen aufstossen, soll nichts unserer Aufmerksamkeit entzogen werden.

Aus diesen Andeutungen ist schon zu erkennen, dass der Gegensatz zwischen der älteren ästhetischen, der neueren überwiegend philologischen und der leider weniger gepflegten eng an die Kulturgeschichte sich anlehnenden Litteraturforschung nicht für unüberbrückbar gelten muss und dass vielmehr in der Vereinigung des Besten, was diese verschiedenen Formen des Betriebs geleistet haben, das Ziel unserer Arbeit zu erblicken ist. Eine solche Forderung ist nicht neu; sie ist thatsächlich von manchen Litterarhistorikern mehr oder minder glücklich erfüllt worden.

Geringere Aufmerksamkeit und geringeres Verständnis ist dagegen für diejenige Hülfswissenschaft an den Tag gelegt worden, auf die sich sowohl die ästhetische als die philologische und historische Litteraturforschung, wie jede andere Geisteswissenschaft, stützen müssen, wenn sie zu einer tieferen kausalen Erkenntnis gelangen wollen: für die Psychologie. Allerdings wird das Wort Psychologie von Unzähligen, besonders gern von Dilettanten, im Munde geführt; sobald man aber genauer zusieht, erkennt man, dass die Betreffenden oft von recht elementaren Einsichten der modernen Forschung nichts wissen, und dass sie das

bisschen Lebenserfahrung, über das sie verfügen, als psychologische Weisheit betrachten. Wenn aber die Psychologie auf jedem Gebiete der Geisteswissenschaften eine nützliche Hülfsdisziplin sein kann, so gilt dies doch ganz insbesondere auf dem der unsrigen: denn wir müssen viele verwickelte, feine, problematische und scheinbar rätselhafte Seelenvorgänge zu analysieren im stande sein, an denen andere Forscher, als für sie belanglos, vorübergehen dürfen.

2. Die Aufgabe der Litteraturwissenschaft zerfällt in zwei Hauptteile: in die *Analyse* der gegebenen Thatsachen und in die historische *Synthese* einer mehr oder minder grossen Anzahl derartig analysierter Erscheinungen. Es gilt die Massstäbe der Analyse nach Kräften zu vermehren und die Gesichtspunkte der Synthese den Zwecken der besonderen historischen Darstellungsform entsprechend zu gestalten. Als die Grundlage der Analyse gilt uns die *Interpretation*, die bis ins einzelne gehende Erläuterung des poetischen Objekts; die Synthese ist nur durchführbar an der Hand der *vergleichenden Methode*, die dahin zielt, die verwandten und räumlich wie zeitlich einander nahe stehenden Erzeugnisse mit einander in Beziehung zu setzen und an einander zu messen. Sowohl das analytische wie das synthetische Verfahren verbindet sich mit dem *kritischen Werturteil*, dessen allgemeinen und besonderen Inhalt wir aus dem Wesen der poetischen Anschauung wie aus den Lebensbedingungen der poetischen Darstellungsmittel und der einzelnen poetischen Gattungen zu ermitteln versuchen müssen.

Die Frage, worin besteht die Grundbeschaffenheit des Objekts, mit dem wir uns zu befassen haben, worin liegt das charakteristische Merkmal, das den poetischen Werken im Gegensatz zu allen anderen Geisteserzeugnissen eignet, muss uns notwendiger Weise zunächst beschäftigen. Wir werden durch Erschliessung der *poetischen Auffassung* den Inhalt des Begriffs der Litteratur genauer abgrenzen, insbesondere aber auch die Grundlage unserer kritischen Werturteile gewinnen können.

Die *Analyse* der Werke, in der wir die erste Haupt-

aufgabe des Litteraturforschers erblicken, erstreckt sich teils auf den Inhalt, teils auf die Form. Während wir für die Analyse der sprachlichen und metrischen Formen bereits zahlreiche und darunter sehr wertvolle Anweisungen besitzen, ist eine umfassende Darstellung über die Analyse des Inhalts poetischer Erzeugnisse bisher nicht gegeben worden. Vielmehr war es meist Brauch, dass sich in dieser Hinsicht ein jeder von seinem mehr oder minder gesunden Geschmack und von seiner mehr oder minder reichen Erfahrung leiten und beraten liess und hie und da einige Bemerkungen der für die Praxis grösstenteils doch unbrauchbaren Lehren der Aesthetik älteren Schlages einstreute. Eine Anzahl Litterarhistoriker haben auf diese Weise durch gesunden Takt, eine gewisse Summe ausgeprägter Lebensanschauungen und eine natürliche Gabe der Anempfindung wertvolle Charakteristiken der Dichter und ihrer Erzeugnisse zu Tage gefördert, während andere, Männer von weniger ausgeprägter Persönlichkeit, durch dürre Inhaltsangaben die Aufgaben der Analyse genügend erfüllt zu haben glaubten.

Aber weder das Verfahren der ersteren noch das der letzteren entspricht dem Ideal, das uns bei der Analyse der inhaltlichen Eigenschaften der Poesie vorschweben muss. Die moderne Psychologie hat uns dagegen Massstäbe an die Hand gegeben, durch welche die Zergliederung des Inhalts mit nahezu derselben wissenschaftlichen Exaktheit ausgeführt werden kann wie die der Sprache oder Metrik eines Autors. Man muss nur stets seine Aufmerksamkeit auf die mannigfaltigen Formen des Vorstellungs- und Gefühlsverlaufs gerichtet halten, eine jede Aeusserung psychologisch interpretieren und einordnen, und man gelangt zu einer Anschauungsweise, durch die vieles klarer, schärfer und namentlich vielseitiger beleuchtet wird. Wie man eine Sprache vollständig beherrschen und die Schönheit ihrer Formen annähernd würdigen kann, ohne etwas von ihrer Grammatik zu kennen, so kann man auch poetische Erzeugnisse verstehen und in Hauptzügen richtig würdigen, ohne über psychologische Einsichten zu verfügen; wie aber nur der Grammatiker das einzelne Sprachdenkmal wissenschaftlich

analysieren kann, da nur er die Gesetze und die Entwickelung des Sprachlebens überblickt, so wird auch die Erörterung der inhaltlichen Eigenschaften poetischer Erzeugnisse erst dann wissenschaftlich befriedigend ausfallen, wenn sie sich auf die Einsicht in die Gesetze und die typischen Bethätigungsformen des poetischen Denkens und Fühlens gründet.

Dieser Ueberzeugung entsprechend mache ich in dem zweiten nnd dritten Kapitel dieses Werkes den Versuch, die Psychologie des Dichters im Zusammenhange zu entwickeln. Es gilt hier die Vorstellungsseite von den Gefühlen und Willensimpulsen zu scheiden; daher werden zunächst die Phantasie- und Verstandesbethätigungen des Dichters, hierauf das Gefühlsleben und die Lebensanschauungen behandelt, die beide in engem Zusammenhang mit einander stehen. Ich habe die Richtung eingeschlagen, auf die Wilhelm Dilthey in seinen „Bausteinen zu einer Poetik“ bereits 1887 hingewiesen hat, aber ich gehe auf ganz anderen Wegen als er. — Wie meine Untersuchungen aus der litterarhistorischen Praxis hervorgewachsen sind, so haben sie auch kein anderes Ziel, als diese zu unterstützen und zu erleichtern; Erörterungen von bloss theoretischer Bedeutung sind nicht aufgenommen worden. Dagegen habe ich die erläuternden Beispiele in reichem Masse gehäuft.

Dienen diese Abschnitte der Analyse der inhaltlichen Eigenschaften poetischer Werke, einerlei, welcher Gattung sie angehören, so fassen die nächsten beiden die Form ins Auge, wiederum ohne besondere Rücksicht auf die einzelnen Gattungen des Dramas, der erzählenden Dichtung, der Lyrik u. s. w. Wenn dabei die Analyse der Sprachformen einen sehr grossen Raum einnimmt, so liegt das an der verwickelten Beschaffenheit des Gegenstandes. Gewiss würde ein Abriss der neuhochdeutschen Grammatik hier am falschen Platze stehen; die Kenntnis dieser muss vorausgesetzt werden. Aber auf die zahlreichen Schwankungen des Sprachgebrauchs in den Formen, in den syntaktischen und stilistischen Wendungen musste genauer eingegangen werden, wenn der

Sprach- und Stiluntersuchung die Richtung ihrer Arbeit angewiesen werden sollte.

Ihr schliesst sich die Darstellung der neuhochdeutschen Metrik an, in der ebenso wie in der Stilistik die Beziehungen zu dem Inhalt, namentlich zu dem Gefühlsinhalt der Dichtungen betont werden. — Auf die Analyse der allgemeinen inhaltlichen und formellen Eigenschaften der Poesie folgt die der besonderen, die uns in den einzelnen Gattungen des Dramas, der Epik und der Lyrik entgegentreten.

So wird der Analyse der Poesie der weitaus grössere Teil unserer Untersuchung zu widmen sein; die Zusammenfassung des Ermittelten, die Synthese, ist alsdann nur mit geringeren Schwierigkeiten verbunden. Die Hauptsache ist es hier, die historischen Aufgaben der Litteraturwissenschaft darzulegen, ihre Beziehungen zur Geschichte der wirklichen Lebensvorgänge, aber auch die einschneidenden Unterschiede, wie im Objekt, so in der Forschungsmethode dieser beiden Disziplinen. Wer von den tiefgreifenden und innigen Wechselwirkungen von Poesie und Leben durchdrungen ist, wird die genaueste Berücksichtigung der Kulturgeschichte für den Litterarhistoriker als unerlässlich erachten. Eine Geschichte der Poesie, welche dieser Grundlage entbehrt, gleicht einem Standbild ohne Postament, einem Bilde ohne Rahmen. In dem Zusammenhange dieses letzten Kapitels wird fernerhin Ziel und Grenze der vergleichenden Litteraturgeschichte genauer zu besprechen, sowie der verschiedenen einzelnen Aufgaben litterarischer Forschung und Darstellung zu gedenken sein.

---

1. Kapitel: Die poetische Auffassung des Lebens.

I. Die logische, moralische und ästhetische Lebensauffassung.

1. Es ist ein Hauptziel wissenschaftlicher Litteraturbetrachtung, dass sie objektive Massstäbe zur Beurteilung dichterischer Erzeugnisse gewinne. Ein Forscher, der diesen Namen verdient, wird sich nicht damit begnügen zu sagen, dass ein Werk aufregend, lieblich, peinlich sei, dass man einen geteilten Eindruck gewinne, sich teils angezogen, teils abgestossen und zermartert fühle u. dgl. m., sondern er wird die wichtigsten objektiven Eigenschaften aufzählen, die sich am Inhalt wie an der Form des Kunstwerks erkennen lassen, und er wird sie dadurch, dass er sie in grössere psychologische und historische Zusammenhänge einordnet, wissenschaftlich erläutern. So wird er etwa auf den Ideenreichtum hinweisen, dem Aufbau der Handlung, der Szenenfolge, der Charakteristik der Personen, der Sprache, dem Versbau und vielem anderen seine Aufmerksamkeit zuwenden, und wird nicht dabei stehen bleiben, den einzelnen Thatbestand festzustellen, sondern wird ihn vielmehr mit anderen nahe liegenden Erscheinungen, etwa mit ähnlichen Erzeugnissen desselben Dichters oder seiner Zeitgenossen, vergleichen.

Indessen diese objektiven Thatsachen gewinnen doch Wert und Bedeutung nur dadurch, dass sie als die Ursachen subjektiver Erregungen erscheinen, in denen das Wesen des poetischen Genusses liegt. Mit diesen subjektiven Erregungen allein können wir wissenschaftlich nicht arbeiten; aber wir müssen sie erkennen und erläutern, da

sie schliesslich doch allein die Grundlage unserer ästhetischen Wertschätzung bilden. Deshalb müssen wir, ehe wir die objektive Seite der poetischen Gegenstände würdigen, in die Seele des dichterisch erregten Subjekts hinabschauen und fragen, welche charakteristischen Eigentümlichkeiten wir in dieser erblicken. Wir müssen ermitteln, durch welche besonders hervorstechende Bethätigungsweise sich das Verhalten des dichterisch Schaffenden wie auch das des dichterisch Geniessenden auszeichnet.

Zu diesem Zwecke ist es erforderlich, die poetische oder im weiteren Sinne ästhetische Auffassungsweise von anderen charakteristischen Formen der Weltbetrachtung zu unterscheiden. Als solche andere Hauptformen treten uns die logische und die moralische Auffassung des Lebens entgegen.

2. In jeder geistigen Bethätigung treffen wir drei Grundelemente unseres inneren Lebens in engster, meist schwer lösbarer Verbindung an: das Vorstellen, Wollen und Fühlen. Die Ansicht der älteren Psychologie, dass Vorstellung, Wille und Gefühl drei scharf von einander getrennte „Vermögen" bildeten, von denen bald das eine, bald das andere in Kraft trete, ist längst zum alten Eisen geworfen worden. Wir wissen, dass in keinem konkreten Akt unseres inneren Lebens eine dieser Grundfunktionen ganz zum Schweigen kommt, und dass Vorstellen, Wollen und Fühlen nicht in Wirklichkeit getrennt sind, sondern dass sie nur durch unser Denken, durch unsere isolierende Abstraktion von einander geschieden werden.

Nun ist es aber zweifellos, dass in den verwickelten psychischen Zusammenhängen bald das eine bald das andere dieser Elemente überwiegen kann, und wenn wir die logische, moralische und ästhetische Auffassungsweise von einander abheben wollen, so liegt es auf der Hand, dass wir unsere Aufmerksamkeit zunächst auf die verschieden starke Beteiligung dieser drei Grundelemente des Vorstellens, Wollens und Fühlens zu richten haben.

3. Das logische Denken setzt sich zum Ziel, die Welt zu begreifen; es will das Einzelne und Ganze des Lebens

in seinen kausalen Beziehungen erforschen, die Natur und die geistigen Thaten und Werke, um schliesslich in der Philosophie zu einer abschliessenden und zusammenfassenden Erkenntnis alles Seins zu gelangen. Es liegt deutlich zu Tage, dass die logische Weltauffassung von jenen psychischen Elementen ganz ausschliesslich die Vorstellungsseite im Auge hat: so sehr mit ihr starke Gefühle der Befriedigung und Uebereinstimmung oder des Widerspruchs oder des Zweifels verbunden sein mögen, so kommt es ihr auf diese doch gar nicht an; sie lässt sie als etwas Nebensächliches unberücksichtigt bei Seite. Aber auch sittliche Willensimpulse, die von ihr ausgehen können, gelten der hochentwickelten logisch-wissenschaftlichen Forschung als etwas, zwar nicht an sich, aber für sie Nebensächliches, und sie schenkt daher auch der ethischen Seite ihrer Erkenntnisse grundsätzlich nur geringe Teilnahme.

Das war freilich nicht immer und in Bezug auf alle Gegenstände ebenso. Die sog. pragmatische Geschichtschreibung, die noch im 18. Jahrhundert überwog, setzte sich z. B. das Ziel, durch die Erkenntnis des geschichtlichen Lebens auf die Zeitgenossen bessernd und belehrend einzuwirken; auf dem Gebiete der speziellen Geschichte der Philosophie ist noch vor einigen Jahren ein Werk hervorgetreten und freundlich aufgenommen worden, das auf diesem Boden der pragmatischen Historiographie steht: das Buch über die Weltanschauung der grossen Denker von Rudolf Eucken. Zweifellos kann die Geschichte von diesem Standpunkt aus grosse Wirkung ausüben; und doch ist er heutigestages fast ganz verlassen und durch die sog. genetische Auffassung verdrängt worden. Man fürchtet offenbar, dass durch solche Nützlichkeitsrücksichten, also in letzter Linie ethische Rücksichten, die Forschung leicht verfälscht und beeinträchtigt werden könne; man verlangt von der Wissenschaft, dass sie sich unbedingt als Selbstzweck betrachte, und dass ihre Nutzanwendung eine Sache für sich sei, die wohl den Mann des praktischen Lebens, den Ethiker, den Pädagogen, nicht aber den Forscher selbst unmittelbar berühre. Man ist der berechtigten Ansicht, dass man mittelbar auch jenen

praktischen Rücksichten am besten dienen werde, wenn man sie als eine Sache für sich betrachte. So ist also auf dem Gebiete der logischen Weltauffassung das Ergebnis dieses: dass man die mit der Erkenntnis verbundenen Gefühls- und Willensreaktionen als nebensächlich zu behandeln, und die Erkenntnis als Selbstzweck anzusehen habe.

4. Wenn die ethische oder moralische Weltauffassung einen selbständigen Wert besitzen soll, so muss sie offenbar ein ganz andres Ziel haben als die Erkenntnis. Zwar hat es manche Philosophen gegeben, die sich das sittliche Handeln von der richtigen Erkenntnis abhängig dachten; ob sie damit das Rechte trafen, ist sehr zweifelhaft; aber so sehr diese ethischen Intellektualisten den Wert der bewussten Einsicht für das sittliche Leben betonten, so lag es ihnen doch fern, den Zweck der Moral in das Wissen zu verlegen: sie betrachteten dieses vielmehr nur als die Vorbedingung jener; sie waren also weit davon entfernt, den Zweck beider Auffassungen des Lebens mit einander zu verwechseln. So zweifelhaft nun die Berechtigung ihrer Anschauung ist, so weist sie doch deutlich darauf hin, dass zwischen dem Erkennen und sittlichen Wollen innere Beziehungen bestehen.

Da Vorstellen, Wollen und Fühlen in unserem psychischen Leben stets verbunden sind, so ist es klar, dass auch im ethischen Leben diese Elemente überall anzutreffen sein müssen, und dass das Eigenartige der ethischen Lebensauffassung nur darin bestehen kann, dass sie eins dieser Elemente besonders betont, wie das ja auch die logische Auffassung thut, die nur die Erkenntnis hervorhebt und nicht darnach fragt, welche Bedeutung diese für unser Wollen und Fühlen hat.

Das Ziel des ethischen Lebens liegt nun offenbar darin, das Rechte zu wollen und zu thun, und die Erkenntnis des Guten und Bösen, wie sie die Wissenschaft der Ethik ausbildet, soll nur dem Willen der Menschen die Richtung anweisen, damit der Einzelne und die Gesamtheit wisse, wie sie am besten den Zwecken des Lebens dienen.

So weit die Erkenntnis sich auf das ethische Leben

erstreckt, verzichtet sie also ausdrücklich darauf, Selbstzweck zu sein; es ist zwar möglich, ein Stadium der ethischen Erkenntnis abzutrennen, wie es in den Darstellungen der wissenschaftlichen Ethik geschieht; aber es wird doch als selbstverständlich vorausgesetzt, dass sich an diese Erkenntnis ein zweites Stadium des sittlichen Wollens anschliessen müsse, und dass das erste die Rücksicht auf das zweite nicht aus dem Auge verlieren dürfe. Mit anderen Worten: im sittlichen Leben ist die Erkenntnis niemals Selbstzweck, sondern sie ist immer dem Willen dienstbar; von den drei Elementen des Vorstellens oder Erkennens, des Wollens und des Fühlens, hat also in der ethischen Auffassung das Wollen die Vorherrschaft vor dem Erkennen.

Nun ist aber die Frage, ob die Erkenntnis überhaupt jemals unmittelbar auf den Willen einwirken kann. Dieses ist unbedingt zu verneinen.[1]) Vielmehr kann das Erkennen, der Verstand, auf den Willen immer nur durch das Medium des Gefühls Einfluss gewinnen. Die Willensmotive liegen ausschliesslich im Gefühl, und die Einsicht des Intellektes kann nur, soweit sie von Gefühlen begleitet ist, den Willen bestimmen; dies wird ja nun freilich in der Regel der Fall sein. Aber der Beweis dafür, dass das Wollen nicht vom Erkennen abhängt, liegt in unzähligen Thatsachen offen zu Tage: wir wissen in sehr vielen Fällen, wenn unser Wille angeregt wird, ohne jede Ueberlegung, ohne jede Bethätigung unseres Intellekts, was wir zu thun haben; dies geschieht dadurch, dass der Lebenseindruck, den wir erfahren, unmittelbar eine starke Gefühlsreaktion hervorruft, die den Willen, mit dem das Gefühl auf das engste verknüpft ist, ins Spiel setzt. So haben also jene Ethiker, welche das sittliche Wollen von der Einsicht des Intellektes abhängig machten, ein wichtiges Mittelglied zwischen dem Erkennen und Wollen, das Fühlen, übersehen: nur soweit dieses angeregt wird, kann die Erkenntnis auf den Willen wirken.

5. Ist es auf diese Weise nicht schwer, die Bedeutung des Erkennens für das Wollen festzustellen und beide Akte

[1]) Vgl. Wundt, Ethik (Leipz. 1886), S. 437.



von einander wenigstens in abstrakto zu trennen, so sind dagegen die Beziehungen zwischen Wille und Gefühl so eng, dass es Mühe macht, auch hier eine Grenzlinie zu ziehen. „Jedes Wollen", schreibt Wundt,[1]) „setzt ein individuell gefärbtes Gefühl voraus, mit dem es so innig zusammenhängt, dass es von ihm getrennt schlechterdings gar keine Realität besitzt, und mit dem es daher durchaus jene konkrete Bestimmtheit teilt, die streng genommen jeden einzelnen Akt unseres Seelenlebens von jedem andern verschieden macht. Umgekehrt aber setzt nicht minder alles Fühlen ein Wollen voraus: die Qualität des Gefühls deutet die Richtung an, in welcher der Wille durch die Thatsache, an die sich das Gefühl knüpft, erregt wird". Wir bezeichnen also mit den Worten Gefühl und Wille nur zwei Seiten eines einheitlichen Vorganges.

Gleichwohl lässt sich das Vorwalten bald der einen, bald der andern Seite dieses Vorganges deutlich erkennen, und vor allem kann man je nach dem Standpunkt der Betrachtung bald diese oder jene besonders ins Auge fassen. Versetze ich mich auf den moralischen Standpunkt und beurteile ich von ihm aus die Handlung eines Menschen, so ist mir offenbar die Art der Gefühle, die ihn dabei erfüllt haben, ziemlich gleichgültig, und ich mache meine Schätzung nur von dem objektiven Wert seines Thuns und der Motive, die dieses bestimmt haben, abhängig. Ich betone also in dem aus Fühlen und Wollen zusammengesetzten einheitlichen Vorgang unbedingt die Seite des letzteren, des Wollens. Die ethische Auffassung fragt bei allen Erscheinungen des Lebens nach dem Wert, den sie für das unendlich ausgedehnte System menschlicher Zwecke haben; sie beurteilt jedes Thun als ein Glied in einer unabsehbar grossen Kette von Wirkungen und sie setzt eine Summe einzelner Pflichten und Gebote fest, die zur Erlangung heilsamer Wirkungen dienlich erachtet werden.

Die enge Beziehung zwischen Wollen und Fühlen verrät sich nun auch darin, dass es viele Ethiker gegeben

[1]) Ethik, S. 374f.

hat, die nicht sowohl das Wollen an sich, sondern den Gefühlseffekt, den es hervorbringen kann, als letztes Ziel der Ethik betrachtet haben. Es sind die Theorieen des Eudämonismus und Utilitarismus, die darauf hinausgehen; jener sieht in der persönlichen Beglückung, dieser in der möglichst grossen Beglückung einer möglichst grossen Zahl der Menschen den Zweck des sittlichen Strebens. Dass diese Theorieen haben erstehen können, ist sehr begreiflich. Das tugendhafte Handeln einerseits, wie das verbrecherische und pflichtvergessene anderseits ist mit so starken Gefühlen und Affekten verbunden, dass die Annahme sehr nahe lag, das ethische Verhalten laufe darauf hinaus, den Menschen die unangenehmen Regungen zu ersparen und die angenehmen möglichst zu mehren.

Indessen ich teile unbedingt die Ansicht derer, welche glauben, dass jede hedonistische Moral sich in unlösbare Widersprüche verwickelt. Der Utilitarier sieht sich zunächst schon genötigt, verschiedene Arten der Lustgefühle zu unterscheiden und den geistigen vor den sinnlichen, den altruistischen vor den egoistischen den Vorrang einzuräumen, ohne dass er doch diese Rangordnung durch eine irgendwie überzeugende Begründung stützen könnte. Seine Anschauung ist aber vor allem nicht im stande, der realen Bedeutung des Gesamtwillens grösserer Gemeinschaften, des Staates und der Gesellschaft, gerecht zu werden: Lust kann immer nur der Einzelne empfinden, und das Ziel des Utilitarismus geht daher auch darauf hinaus, dass möglichst viele einzelne Individuen beglückt werden. Aber die geistigen Verbände der Familie, des Stammes, der Gesellschaft und des Staates sind reale Mächte, die zwar nur durch die Einzelnen bestehen, aber eine weit über den Einzelnen hinausgehende positive Bedeutung besitzen. Wie will man nun eine befriedigende ethische Theorie aufstellen, wenn man auf diese den Einzelnen beherrschenden geistigen Verbände, auf diese Gebilde des Gesamtwillens, keine Rücksicht nimmt, und vielmehr nur die Beglückung der einzelnen Individuen als Ziel betrachtet? Für die Gesellschaft und den Staat giebt es keine Lustgefühle, sondern bloss für den Einzelnen;

wohl aber besitzen Gesellschaft und Staat einen positiven Willen, der sich freilich nur durch die Einzelnen kundgiebt, aber keineswegs vom Einzelnen abhängig, sondern einem mehr oder minder grossen Kreise gemeinsam ist. Und dieses geistige Leben, das von allen Menschen einer grösseren Gemeinschaft geteilt wird, besitzt genau ebenso viel Realität wie dasjenige, das nur in einem einzelnen Individuum wirkt. Eine Ethik, die nur das letztere kennt und in Staat und Gesellschaft nur eine Vereinigung vieler Einzelnen, nicht aber einen selbständigen geistigen Organismus erblickt, der das Einzelleben weit überragt, eine solche Ethik übersieht und verfehlt ihre Hauptaufgabe. Und das thut der Utilitarismus.

Es ist hier nicht der Ort, diesen Gedanken weiter nachzugehen und die ebenso wichtige wie schwierige Frage nach dem Verhältnis des Einzelwillens zum Gesamtwillen zu erörtern.[1]) Für das Folgende war diese scheinbare Abschweifung unerlässlich: denn wir haben gesehen, dass mit der ethischen Lebensauffassung zwar stets starke Gefühle verbunden sind, dass sie aber ihr Ziel nicht in der Erzeugung bestimmter Gefühle, der Lustgefühle, erblicken darf. Vielmehr setzt sie sich allein die Aufgabe, dem Willen die Richtung zu weisen, und die Gefühle, die sich mit diesen Willensregungen vereinigen, sind, so stark sie auch hervortreten mögen, nur ein Nebeneffekt. Das Gefühl bestimmt stets den Willen, es ist das Motiv, das den Willen bewegt, aber es ist nicht der Zweck des Willens.

So sehen wir also, dass durch die ethische Lebensauffassung von den drei Grundelementen unseres geistigen Lebens der Wille betont wird, dass dagegen der Intellekt und das Gefühl, die natürlich auch hier sich geltend machen, zurückstehen. Wie in der logischen Weltauffassung der Wille und das Gefühl eine dienende Rolle spielen, und nur die Erkenntnis als Ziel betrachtet wird, so gilt in der ethischen die Lenkung des Willens als ausschliesslicher Zweck. Der

---

[1]) Vgl. Wundts „Ethik“: „Allgemeine Kritik der Moralsysteme“, besonders S. 355 ff.

Ethiker beurteilt die Thatsachen des Lebens mit Rücksicht darauf, ob sie den Normen des Willens entsprechen oder nicht.

6. Worin besteht nun das Charakteristische der ästhetischen Weltbetrachtung? Hierüber ist unendlich viel geschrieben worden, und es wäre eine sehr langwierige und zeitraubende Aufgabe, wollten wir auch nur die wichtigsten Anschauungen anderer hier analysieren und kritisch mustern. Die ästhetische Weltauffassung ist häufig mit der logischen oder auch mit der ethischen verwechselt und vermengt worden: man hat sie als eine dunkle und unvollkommene Erkenntnis, als eine Erkenntnis der sog. unteren Seelenkräfte hingestellt, oder man hat sie dazu berufen erachtet, die Wahrheiten der Moral ins Licht zu setzen. In beiden Fällen ist das Aesthetische etwas Unselbständiges, ist es abhängig von etwas Anderem und diesem dienstbar.

Um die Selbständigkeit der ästhetischen Anschauung zu retten, suchten daher andere das Aesthetische allein in der Form: der durch die logische und ethische Auffassung gewonnene Lebensinhalt erhalte durch die ästhetischen Formen allein ein neues und eigenartiges Gepräge. Wer derart das Aesthetische bloss in der Form sieht, leugnet damit, dass es eine besondere ästhetische Betrachtungsweise des Lebens gebe: denn die Form ist etwas Objektives, etwas den Objekten Eignes; wir aber fragen, ob der subjektive Betrachter des Lebens, wenn er sich ästhetisch verhält, ebenso sehr eine bestimmte Seite des Bewusstseins in den Vordergrund stelle, wie er es thut bei der logischen und bei der ethischen Weltauffassung.

Diese Frage erfordert ein unbedingtes Ja! Der ästhetische Betrachter verfolgt den Zweck, die Gefühlswerte des Lebens herauszukehren und zu betonen, so wie der logische Betrachter die Erkenntnis und der ethische die Regelung des Willens erstrebt. Selbstverständlich kann der ästhetische Betrachter der Erkenntnis und der ethischen Anschauung nicht entraten, ebenso wenig wie die logische und ethische Lebensauffassung ohne Gefühle und Affekte verläuft; wir haben ja gesehen, dass Vorstellen, Wollen

und Fühlen stets auf das engste mit einander verknüpft sind; das Gefühl tritt also auch nie selbständig und allein auf. Vollends die verwickelten Formen des Gefühls, die im ästhetischen Akt erscheinen, sind durchweg an die Erkenntnis und die höheren Willensregungen gebunden. Das was die ästhetische Auffassung von anderen Lebensauffassungen unterscheidet, ist nur die stärkere Hervorhebung des Gefühls; während der nach Erkenntnis oder nach Willensregelung Strebende diese Seite verhältnismässig wenig beachtet, ist sie für die ästhetische Lebensauffassung die Hauptsache. Aus diesem Grundzug der ästhetischen Anschauungsweise gehen zahlreiche besondere Eigenschaften des ästhetischen Lebens hervor, die in der Regel genauer betrachtet werden, als jener Grundzug selbst.[1])

7. Mit diesem stehen, wie ich meine, die empirischen Thatsachen in der schönsten Uebereinstimmung. Das Gefühl ist immer und überall der Ausgangspunkt jeder künstlerischen Bethätigung. Ein Lebenseindruck, sei es eine eigene Erfahrung, eine Beobachtung fremden Thuns, der Eindruck der Lektüre oder dgl. erfüllt die Seele des Dichters oder Künstlers mit mehr oder minder starken, zarten, eigenartigen Gefühlen und lässt ihm nicht Ruh', bis er sich seiner in irgend einer Form künstlerisch entäussert hat. Es ist uns kein ästhetisches Werk, das diesen Namen verdient, bekannt, das ohne solche Spannung und Erregung in der Seele des Schaffenden zu stande gekommen wäre. Dagegen giebt es zahllose Zeugnisse der Dichter und Künstler, in denen sie auf diesen Zustand der Gemütsbewegung als die unerlässliche Vorbedingung ihrer Bethätigung hinweisen. Und ebenso muss auch während der Arbeit diese Wärme und

---

[1]) Beachtet wird der Gefühlsfaktor selbstverständlich von allen Aesthetikern; aber ich kenne kein Werk, welches in ihm das Wesen der ästhetischen Auffassung erblickte, so wie ich es hier darzulegen versucht habe. Die Schrift von Max Diez „Theorie des Gefühls zur Begründung der Aesthetik“ (Stuttg. 1892) ist mir erst bekannt geworden, als ich meine Gedanken bereits entwickelt und abgeschlossen hatte, sie berührt sich mit diesen auch nur äusserlich, ist auf durchaus abweichenden Voraussetzungen aufgebaut und ohne Kenntnis oder Berücksichtigung der modernen Psychologie verfasst.

Aufregung, dieses lebendige Spiel des Gefühls und Affektes andauern, wenn die Schöpfung gedeihlich von statten gehen soll. Wir finden bei allen Dichtern eine starke, nicht selten sogar eine auffallende, ihr Lebensglück gefährdende Anlage zu Leidenschaften und Affekten, und auf Wahrheit beruht das alte Wort, dass des Dichters Auge in göttlichem Wahnsinn rollt.

Und wie der Dichter von Gemütsbewegungen durchdrungen ist, ebenso sucht der Leser und Hörer die dichterischen Erzeugnisse in erster Linie wegen ihres Gefühlswertes auf: er will erregt werden und will die Dinge der Welt in einer Gefühlsbeleuchtung erschauen, die er selbst ihnen nicht entgegenbringt, oder die er doch nicht in solcher Kraft und Eigenart zu entwickeln vermag. Auch für diese Behauptung liegt der vollgültige Beweis in der allgemeinen Erfahrung — überflüssig würde es sein, auch auf die zahlreichen Dichterworte (wie etwa in Schillers „Macht des Gesanges“) hinzuweisen, in denen der Gefühlswert, der mit der Betrachtung poetischer Werke verbunden ist, hervorgehoben und verherrlicht wird.

8. Wir können aus dieser Darlegung zugleich eine Antwort auf eine viel erörterte Frage entnehmen: wie nämlich der vielumstrittene und schwankende **Begriff der Litteratur** zu fassen sei. Viele sind der Ansicht, dass zur Litteratur ausser der in Prosa und Versen geschriebenen Dichtung auch andere sprachliche Geisteserzeugnisse zu rechnen seien, die sich durch Inhalt und Form an einen grösseren Leserkreis wenden, z. B. Predigten, Reden, und viele populärwissenschaftliche Bücher. So würden etwa Fichtes Reden an die deutsche Nation, Humboldts „Kosmos“, die Reden des Fürsten Bismarck, Treitschkes deutsche Geschichte u. a. zur „Litteratur“ zu ziehen sein. In der That gehören diese und andere Werke, insoweit sie darauf ausgehen, starke und bedeutsame Gefühle anzuregen, insoweit sie insbesondere auch durch die Form wirken, in den Kreis unserer Betrachtung. Sie setzen aber auf der anderen Seite besondere Fachkenntnisse voraus, die einen wesentlichen Teil ihres Inhaltes dem Urteil des Litterarhistorikers entziehen. Deshalb muss er

sich darauf beschränken, nur die Seite solcher Werke zu erörtern, die innerhalb seiner Kompetenz liegt.

Etwas anders liegt die Sache bei ähnlichen Erzeugnissen älterer und einfacherer Litteraturperioden. In ihnen hat sich die logische, moralische und ästhetische Auffassung noch nicht streng geschieden: Werke, die über Wahrheiten der Religion aufklären wollen, setzen sich vielleicht zugleich das Ziel, moralisch bessernd einzuwirken und ausserdem das Gefühl zu bewegen. Viele althochdeutsche und frühmittelhochdeutsche Litteraturdenkmäler verharren auf dieser niedrigeren Stufe. Ihrer hat sich der Litterarhistoriker natürlich in ihrem ganzen Umfang zu bemächtigen: sie setzen nur selten Spezialkenntnisse voraus, die nicht leicht zu gewinnen wären und die ausserhalb unseres Gesichtskreises lägen. Wenn diese Werke die Gefühlswerte auch nicht rein zur Geltung bringen, sondern vielmehr reichlich mit anderen Interessen vermischen, so streben sie doch zugleich nach jener Wirkung, die das Merkmal des Poetischen bildet. Sie gehören also mit in den Bereich der „Litteratur". Zu dieser sind alle sprachlichen Erzeugnisse zu rechnen, die irgendwie dahin zielen, die Gefühlswerte des Lebens zu erschliessen. Die rein logischen Darstellungen der Wissenschaft thun dies nicht.

II. Das Verhältnis der poetischen zur logischen Auffassung.

1. Mit der Hervorhebung des Grundzuges der ästhetischen Lebensauffassung ist jedoch erst sehr wenig gethan. Wir müssen vor allem fragen, wie sich diese ästhetische Auffassung im einzelnen zur logischen und ethischen verhält. Es wäre sehr verkehrt anzunehmen, dass diese drei Arten unseres geistigen Verhaltens durchaus verschieden seien, dass etwa unsere Seele ein Instrument sei, in dem bald das eine, bald das andere Register gezogen werden könne, das logische, das ethische oder ästhetische. Da auch mit der logischen und ethischen Weltanschauung starke Gefühle verbunden sind, so liegen ihre Beziehungen zum

ästhetischen Erfassen des Lebens sehr nahe. Aber die Unterschiede sind doch noch grösser.

Behalten wir, um das fragliche Verhältnis zu erkennen, ein besonderes Beispiel im Auge, denken wir etwa an das Schicksal Gretchens im „Faust". Der logische oder wissenschaftliche Beurteiler der Vorgänge, die uns Goethe hier dargestellt hat, — denken wir uns etwa einen Richter, der die Thatsachen sorgfältig aufklären will — würde den Fall ganz anders ansehen als der Dichter. Er würde vieles übergehen, was in dem Drama ausführlich dargestellt ist, z. B. die erste Begegnung der Liebenden, auch spätere Zwiegespräche, denn was hier vorgegangen ist, mag einerseits ziemlich belanglos sein, anderseits aber auch nicht ganz sicher festgestellt werden können. Es müsste also zum Teil unberücksichtigt bleiben. Dagegen würde es ihm als sehr wichtig erscheinen, zu ermitteln, woraus der Schlaftrunk bestanden habe, den Faust der Geliebten für die Mutter gegeben hatte. Der Dichter lässt das auf sich beruhen.

Endlich aber nachdem die Thatsachen bis ins Einzelne festgestellt worden, würde vielleicht ein anderer logischer Beurteiler, etwa ein Kriminalstatistiker, ihn für seine besonderen Zwecke verwenden und den Fall „Gretchen" in einem grösseren Zusammenhang, etwa in einer Abhandlung über den Kindermord, als interessantes Beispiel anführen.

Denken wir uns endlich einen dritten, verhältnismässig günstigen Fall, dass ein Historiker von Gretchens Geschichte Notiz zu nehmen hätte. Der Fall ist ja ganz unmöglich, aber nehmen wir ihn einmal an! Oder vergegenwärtigen wir uns eine andere packende Liebesgeschichte, die in fürstlichen Kreisen spielt, und die der Historiker vielleicht thatsächlich berücksichtigen müsste. Mag er den Fall noch so geschickt darstellen, er würde doch als Forscher ungefähr ebenso verfahren müssen, wie der erwähnte Richter und von dem Dichter erheblich abweichen.

Durch die logische Auffassung des fraglichen Schicksals geht sein Gefühlswert, sein ästhetischer Wert zum grössten Teil verloren: der von Goethe dargestellte Vorgang würde kaum wiederzuerkennen sein. Und daraus folgt,

dass die logische Lebensauffassung nur in soweit für den Dichter in Betracht kommt, als sie die Heraushebung der Gefühlswerte nicht stört und hindert. Dies würde z. B. nicht der Fall sein bei Ermittelung der Ursachen besonders wichtiger Teile der Begebenheit: denn die Erkenntnis der inneren Begründung einer Thatsache erregt in uns stets ein starkes Gefühl der Befriedigung. Zu dem Gefühl, das durch den Vorgang selbst erregt wird, käme also noch dieses hinzu, dass unser Erkenntnistrieb befriedigt würde.

2. Damit berühren wir einen wichtigen Punkt. Unsere logische Auffassung des Lebens steht sehr häufig vor einem *non liquet,* und mit dieser Einsicht verbindet sich ein Gefühl des Unbehagens, das wir durchaus loszuwerden bemüht sind. Der Dichter überspringt in der That diese Schranken. Er ergänzt unser Wissen durch Vorstellungen, die unserem Gefühl gefällig sind. Ihm kommt es nicht darauf an, ob alles in Wirklichkeit so war, sondern ob es so ist, dass es sein Gefühl anspricht. Er fügt daher zu den erforschten Thatsachen hinzu, was ihm gut dünkt. Er weicht also auf der einen Seite von der logischen Auffassung ab, indem er darstellt, was nicht erforscht werden kann, um auf der andern Seite die kausale Begründung, also die logische Begründung der Thatsachen um so befriedigender und vollkommener zu geben. Das hat bereits Aristoteles erkannt, indem er sagte, dass die Poesie philosophischer als die Geschichte sei (*διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον πόιησις ἱστορίας ἐστίν*). Er führte aus, dass die Dichtung nicht die Wirklichkeit abzubilden und nachzuahmen habe, sondern dass sie das Mögliche, das was geschehen könne, darstelle, dieses aber nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit (*οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον*). Die Wahrheit dieser Behauptung ist durch die dichterische Praxis erwiesen, ihre Begründung liegt aber darin, dass der Dichter alles entfernt, was ihn in der ästhetischen, d. h. in der gefühlsmässigen Auffassung des Lebens hindert, dass er aber alles aufgreift, was ihn in dieser fördern kann. Daher verwertet er die historischen Thatsachen mit Recht frei und nach Willkür: er fügt hinzu, er ändert und bildet

um, so lange und so viel, bis der Vorgang, den er behandelt, Gefühlswerte besitzt, die ihm Genüge thun.[1])

Wir sehen also, dass sich der Dichter gegenüber der logischen Lebensauffassung sehr frei verhält: er folgt ihr, er macht sich von ihr los, er verstärkt sie (indem er die kausale Begründung der Thatsachen vervollständigt) — ganz nach den Bedürfnissen seiner eignen poetischen Auffassung des Lebens.

3. Die logische Auffassungsweise hat weiterhin die Eigentümlichkeit, dass sie nicht an der konkreten Anschauung haftet, sondern vielfach in hohem Grade in der Form der Begriffe denkt. Vergegenwärtigen wir uns, wie etwa die Kriminalakten über den Fall Gretchen aussehen möchten: es würde darin gewiss genau dargelegt werden, dass die Angeklagte der Ermordung ihres Kindes und der fahrlässigen Tötung ihrer Mutter auf Grund der und der Beweise überführt worden und dass sie nach Paragraph so und so der und der Strafe schuldig zu erklären sei. Eine solche Darlegung würde zweifellos vorwiegend begriffliche Auseinandersetzungen enthalten und sich von der konkreten Vergegenwärtigung der Thatsachen einigermassen entfernen. Nun ist es zweifellos, dass das begriffliche Denken das Gefühl stark zurückdrängt, wenn nicht geradezu ertötet: je abstrakter, um so gefühlsschwächer — das ergiebt die tägliche Beobachtung. Dasjenige, worin der besondere Wert der logischen Auffassung liegt, ist also für die ästhetische gerade am meisten unbrauchbar.[2])

4. Aber noch ein wichtiges Moment trennt den ästhetisch Schauenden von dem Forscher. Der Letztere wird sich niemals in eine einzelne Begebenheit liebevoll versenken, sondern er wird sie als Teil eines grösseren Komplexes von Thatsachen zu verstehen suchen. Der Historiker wird die Bedeutung Wallensteins für den ganzen dreissigjährigen Krieg zu würdigen suchen, der grosse Feldherr

[1]) Vgl. hierzu meine kleine Abhandlung über „Geschichte und Litteratur“ in der Festschrift zum deutschen Historikertag in Leipzig, 1894 (Leipz. 1894), S. 241 ff.

[2]) Vgl. hierzu 1. Kapitel, VI, 11.

ist ihm ein Glied in der Kette der gewaltigen Ereignisse, er schaut immer über das einzelne Schicksal hinaus auf das Ganze. Dagegen beachtet der Dichter nur das einzelne Schicksal, eine abgeschlossene Begebenheit, und wenn er diese auch vielleicht in ihrer symbolischen Bedeutung erfasst, so lässt er doch alles, was über sie hinausliegt, unberücksichtigt; der Dichter kann und will nicht darlegen, welchen Einfluss Wallensteins Wirken für den Verlauf des grossen Krieges hatte: er will ganz allein die Gefühlsbedeutung seines Schicksals herausarbeiten.

III. Das Verhältnis der poetischen zur moralischen Auffassung.

1. Wenn sich auf diese Weise die ästhetische Lebensauffassung von der logischen in vielen Punkten streng scheiden lässt, so bleibt sie mit der moralischen Anschauungsweise durch schwerer zu lösende Bande verknüpft. Viele Gegenstände der logischen Erkenntnis scheiden wegen ihres schwachen Gefühlsgehaltes ohne weiteres aus der poetischen Betrachtung aus. Dagegen ist das ethische Leben fast immer mit starken Gefühlen verknüpft, wie denn Wollen und Fühlen nur zwei Seiten eines einheitlichen Vorgangs bilden. Die Trennung beider Gebiete ist daher schwieriger. Sehr oft befriedigt ein und derselbe Vorgang sowohl das moralische wie das ästhetische Urteil, und nur der Standpunkt der Betrachtung ist in beiden Fällen verschieden.

Das moralische Urteil fragt bei einer Willensäusserung darnach, ob sie den für das Wollen geltenden Vorschriften und Normen gemäss ist, das ästhetische darnach, ob sie unser Gefühl anregt. Sehr häufig sind Willensimpulse und Handlungen moralisch lobenswert, ohne das Gefühl in bemerkenswerter Weise zu bewegen: so z. B. die Arbeiten, die wir den Geboten der Pflicht gemäss im täglichen Leben verrichten. Anderseits wirken zahlreiche aus Verwirrung, Leidenschaft, Leichtsinn und Lasterhaftigkeit hervorgehende, moralisch höchst verwerfliche Handlungen auf unser Gefühl anregend ein; und derartige moralische Störungen und Abweichungen bilden daher auch einen Hauptgegenstand

der Poesie, ebenso wie die tugendhafte Alltagsarbeit poetisch unbrauchbar ist.

Die objektive Ursache, durch die unser Gemüt bewegt wird, ist stets die Wahrnehmung eines starken und eigenartigen inneren Lebens, bekunde sich dieses nun nach der Seite des Intellekts oder des Willens oder des Gefühls — gleichviel; je reicher und kräftiger es ist, um so ästhetisch wertvoller. Dieses innere Leben wird durch eine ununterbrochene Wechselwirkung von Thun und Leiden, von Aktivität und Passivität hervorgerufen; gerade auch die von aussen kommenden Eindrücke auf die Seele, die der Mensch passiv hinnimmt, die freudigen und leidvollen Schicksalsfügungen, bilde eine Hauptquelle des inneren Erlebens, und die Betrachtung dieses inneren Erlebens wirkt poetisch anregend. Wenn uns ein Dichter Thaten und Handlungen der Menschen darstellt, wenn er die Erhabenheit oder Lieblichkeit der Natur schildert, wenn er den Menschen von Schicksalsschlägen bewegt zeigt, so sind es, genau genommen, niemals die Thaten, Handlungen, die Natur, das Schicksal, durch das er uns erregt, sondern die Seelenbewegungen, die er in den Menschen vor sich gehen lässt.

2. Lassen wir nun bei der Beobachtung dieses mannigfaltigen inneren Lebens unser moralisches Urteil mitwirken oder nicht? Begnügen wir uns damit, dass wir eine starke seelische Bewegung wahrnehmen, die unser Gefühl anregt, oder lassen wir unsere moralischen und sonstigen (religiösen, politischen etc.) Lebensanschauungen in die Beurteilung der dargestellten Vorgänge mit eingreifen? Diese in wesentlichen Punkten im letzteren Sinne zu bejahende Frage zerlegt sich in mehrere Teile, je nachdem wir das Thun der Menschen oder ihr Leiden oder den Gesamtzweck des Kunstwerks ins Auge fassen.

Die moralischen Anschauungen sind das Erzeugnis einer vieltausendjährigen Selbstregulierung des Willens; sie beherrschen und formen das Leben grösserer Lebenskreise wie des Einzelnen, und machen sich in jedem normalen Bewusstsein durch überaus kräftige Gefühle geltend; in dem einem in strengerer, in dem andern in milderer und

schwächerer Form. Ueber manche dieser moralischen Willensvorschriften lässt sich streiten; die Moral ist wie alles geistige Leben ein Entwicklungsprodukt, und wir dürfen hoffen und glauben, dass die Menschheit sich auch in dieser Hinsicht, trotz gelegentlicher Rückschläge, allmählich zu höheren Einsichten und zu vollkommenerer Bethätigung heranbilden wird. Wer aber gewisse seit Urzeiten feststehende Grundanschauungen der Moral leugnet und verletzt, der gilt uns als ein Lump oder als ein Geisteskranker. Und diesen Grundanschauungen unterwerfen wir auch den Dichter, dessen Geist wir in all seinen Schöpfungen wahrnehmen und geniessen. Aus allen Gestalten, die er vorführt, den moralischen wie unmoralischen, aus der Schilderung des geistigen Milieus, der Zustände des Gesamtbewusstseins, spricht doch in letzter Instanz immer er selbst. Ist nun dieses Ich, das er uns offenbart, derart, dass wir sagen müssen: er ist moralisch schlaff oder gemein, so wenden wir uns von ihm ab, weil wir sehen, dass er den heiligsten Gefühlen unsrer Brust, den moralischen, in denen sich gleichsam die menschliche Weltordnung verdichtet, nicht Genüge zu thun vermag. Es muss in jedem Kunstwerk irgendwie eine feste und ausgeprägte Gesinnung zum Vorschein kommen, verkörpere sie sich in dem Thun des Helden, oder, wie in manchen modernen Werken, nur in der Polemik gegen das als unsittlich betrachtete geistige Milieu. Wir müssen eine bestimmte ethische Persönlichkeit des Dichters erfassen können, oder wir fühlen uns nicht befriedigt. Will uns der Dichter einen Helden menschlich nahe bringen, so muss er ihm vor allem das erwähnte eigenartige innere Leben verleihen, in dem wir die Grundbedingung alles ästhetischen Anteils erblicken, aber er muss ihn zugleich mit einer Summe moralischer Qualitäten ausstatten, die ihn trotz mancher Fehler und Irrtümer, unsere Gunst erhält. Ein Schwächling oder ein Schurke rückt uns nimmermehr nahe. Und noch eins. Da wir in letzter Linie in dem Kunstwerk stets den Geist des Dichters wahrnehmen, so verlangen wir von jeder Darstellung, dass sie die Gesetze des Anstandes beachte, die

wir in jeder gebildeten Gesellschaft für unverbrüchlich halten. Gewiss ist auch hier die Grenze fliessend, und der eine wird sich mehr, der andere weniger bieten und gefallen lassen, aber bestimmte Schranken zu beachten erheischt auch die freieste Sitte.

So sehen wir, in welch bescheidenen Masse die normale Moral die dichterische Darstellung menschlicher Handlungen und Thaten einschränkt. Nicht der geringste Grund zeigt sich, dass sich der Dichter zur Moralpredigt herablassen solle; aber wenn er die Darstellung eines kräftigen inneren Lebens, die sein höchstes Gebot ist, mit der Verkörperung gefühlsstarker ethischer Ideen zu verbinden weiss, wenn er gerade in solche Ideen das kräftige innere Leben hinein zu legen vermag, so wird es seiner Poesie wahrlich nicht zum Schaden gereichen. Man braucht nur an Schiller zu denken, um die Wahrheit dieses Wortes einzusehen.

3. Haben wir bisher erörtert, inwiefern der Dichter in der Darstellung von Handlungen und Thaten sittliche Anschauungen zur Darstellung bringen solle, so müssen wir weiterhin eine oft behandelte Frage ins Auge fassen: ob er in der Zumessung der Leiden und Freuden des Lebens, die er seine Personen erfahren lässt, den Forderungen einer besonderen poetischen Gerechtigkeit entsprechen müsse, ob er also in dieser Hinsicht die Mängel der wirklichen Welt auf Grund moralischer Anschauungen ausgleichen solle oder nicht. Es sind durchaus keine geringen Geister, die für diese Forderung eingetreten sind; selbst Lessing hat sie verfochten. Es ist aber bezeichnend, dass er hierbei nicht von der Beobachtung der Wirklichkeit, noch von derjenigen künstlerischer Meisterwerke ausgeht, sondern dass er sich durch die Theorieen zweier Philosophen leiten lässt, der beiden die am meisten auf sein Denken eingewirkt haben, durch Aristoteles und Leibniz. Leibniz' Anschauung von der besten aller Welten, sein epochemachender Optimismus, beherrschte die Zeit und beherrschte auch unsern Dichter. Nahm man einmal die Wahrheit dieses Satzes an, so lag es nahe, ihn auch durch die in der Kunstwelt waltende höhere Gerechtigkeit in deutlicher Klarheit vor

Augen zu führen. Und die massgebende Stelle bei Aristoteles findet sich im 13. Kapitel der „Poetik"; er sagt dort: der Tugendhafte dürfe nicht vom Glück ins Unglück gestürzt werden, denn das sei grässlich, *μιαρόν*; noch dürfe der Schlechte vom Unglück zum Glück gelangen, denn das widerspreche unserm Gerechtigkeitsgefühl; auch durch den Untergang des ganz Schlechten werde weder Furcht noch Mitleid erregt; folglich bleibe nur übrig, Personen mittleren Charakters, die weder ganz schlecht, noch ganz gut seien, darzustellen: diese müssten irgend eine Schuld auf sich geladen haben, durch die sie zu Falle kämen. Von diesen Gedanken, deren Stichhaltigkeit zu bezweifeln ist, geht Lessing aus und verwirft folgerichtig (im 79. Stück der Dramaturgie) die Gestalt Richards III. in Weisses Stück, gleichzeitig mit ihr die Shakespearesche verurteilend. Er sagt, wenn dergleichen auch in Wirklichkeit vorkomme, so werde es dort seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. „In diesem", schreibt er, „ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheinet. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo Eines aus dem Andern sich völlig erkläret, wo keine Schwierigkeit aufstösst, derenwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie ausser ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge, suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriss von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen: Wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen".[1]) Hiermit ist klar und deutlich die Forderung aufgestellt, dass sich die Vorgänge im Reich der Dichtung von denen der Wirklichkeit durch eine gerechtere Verteilung von Glück und Unglück unterscheiden sollen: dies entspreche den letzten und höchsten Gesetzen der moralischen Weltordnung, und werde ausserdem durch unsere Gemütsbedürfnisse gefordert. Dem gegenüber ist zu sagen, dass jene ausgleichende Gerechtigkeit der moralischen Weltordnung

[1]) Werke (Lachmann-Muncker), Bd. 10, S. 120.



so viele Trübungen und Abweichungen erfährt, dass sie keineswegs allgemein geglaubt wird; es ist eben nur die Anschauung des Leibnizschen Optimismus: ihr steht die ebenso einseitige pessimistische Weltanschauung gegenüber, die gerade das Gegenteil behauptet.

Wollen wir dieser Frage eine neue Seite abgewinnen, so rufen wir uns am besten eine andere Darlegung Lessings in Erinnerung, in der er den uns eben hier beschäftigenden Gedanken der Vergeltung zu wichtigen Unterscheidungen verwertet hat: ich meine die Abhandlung über die „Erziehung des Menschengeschlechts". Lessing unterscheidet hier drei Stufen der sittlichen Entwickelung: eine erste, in der die Erziehung durch unmittelbare Strafen und Belohnungen erfolge; eine zweite, in der die Aussicht auf die Vergeltung im Jenseits das Handeln bestimme; und eine dritte, in der das Gute allein um der Sache willen geschehe. Lassen wir den Gedanken der Erziehung, der uns hier nichts angeht, beiseite, so bleibt uns eine höchst nützliche Einsicht zurück: dass nämlich das Verlangen nach einer gerechten irdischen Vergeltung nur einem unentwickelten Bewusstsein eigen zu sein pflegt, dass es dagegen dem höher entwickelten Geiste genügt, den Wert des Guten an sich und abgesehen von seiner Belohnung zu erkennen, und ebenso den Unwert des Schlechten. Die Forderung einer gerechten Verteilung der Glücksgüter entspringt einer rückständigen eudämonistischen Moral. Der wahrhaft Sittliche verlangt keine Beglückung als Preis der Tugend, vor allem keinen gerechten Lohn irdischer Güter, er weiss freilich, dass das tugendhafte Handeln, so viel äusseres Leid es auch bringen mag, meist mit einem Gefühl stiller Befriedigung verbunden ist; aber das ist nur ein wertvoller Nebeneffekt, der das Handeln nicht bestimmt. Was er verlangt, und was er bei aller Not und Drangsal und gegen eine Welt von Schurken und Schwächlingen behaupten wird, das ist: dass das Gute als gut, und das Schlechte als schlecht gelte, dass der objektive Wert des Guten, die Idee des Guten innerlich, nicht äusserlich siege. Dieser Forderung ist vor allem der Dichter, der Schöpfer einer über die trübe Wirk-

lichkeit hinausweisenden Welt unterworfen. Es steht ihm frei, sich das Sittliche anders zu denken, als es viele seiner Zeitgenossen thun, denn niemand wird ihm den Beruf abstreiten, für die Weiterentwickelung der moralischen Ideen selbst mitzuwirken. Aber er zeige, dass er eine im höheren Sinne moralische Persönlichkeit sei, dass er den grossen Gedanken der Sittlichkeit zu denken vermöge, und dass sich in seinem eignen Gefühl, wie wir oben sagten, die Ordnung dieser Welt verdichte.

So ist also unser Ergebnis über die Frage, in wie weit moralische Anschauungen die ästhetische Darstellung des Lebens beeinflussen dürfen, hier bei der Erörterung des Erleidens, der Schicksalsfügungen, dasselbe wie oben bei Erörterung der Handlungen und Thaten: dass nämlich der Dichter das Sittliche als einen mächtigen Lebensfaktor, ja wir dürfen sagen: als den mächtigsten, anerkennen und darstellen müsse. Fasst er die Moral in ihrer Reinheit auf, ohne eudämonistische Nebenrücksichten, so wird er durch nichts veranlasst sein, den wirklichen Verlauf der Welt zu gunsten einer sogenannten poetischen Gerechtigkeit abzuändern und zu berichtigen. Aber die moralischen Anschauungen, besonders in der individuellen Form, die er ihnen giebt, werden auf all sein inneres Leben, das sich mit starken Gefühlen vereinigt und ihm daher poetisch wertvoll erscheint, bestimmend zurückwirken, ja diese Anschauungen selbst werden einen wichtigen Teil seines poetischen Denkens ausmachen. Doch eine besondere poetische Gerechtigkeit und, was damit zusammenhängt, die Forderung einer besonders gearteten tragischen Schuld, eines „adäquaten“ Verhältnisses von Schuld und Strafe in tragischen Darstellungen, ist ein Unding; sie entspricht dem von Lessing erwähnten „Kindheitsalter“ der Menschheit, und ist weniger als kindlich, denn als kindisch zu bezeichnen. Auf sie sind Schillers berühmte Spottverse gemünzt:

Der Poet ist der Wirt und der letzte Aktus die Zeche;
Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.

Gleichwohl gehören jene Anschauungen zu den am schwersten ausrottbaren ästhetischen Vorurteilen. Dies ist

um so auffälliger, als doch ein Blick auf die Meisterwerke der Kunst verrät, dass in ihnen keine gerechte Verteilung der Glücksgüter, kein angemessenes Verhältnis von Schuld und Strafe anzutreffen ist: nur sophistische Klauberei legt künstlich unter, was bei natürlicher Auslegung nicht zu erkennen ist. Antigone handelt wohl gegen das äusserliche Gesetz des Staates, aber sie folgt, indem sie dem Bruder die Bestattung gewährt, dem höheren Gesetz der Sittlichkeit: sie ist durchaus unschuldig, ihr Tod ist ungerecht. Emilia Galotti erliegt als das Opfer gemeinster Intriguen, ebenso Desdemona. Richards III. Tod auf dem Schlachtfelde ist keineswegs als angemessene Sühne für seine unerhörten Frevelthaten zu betrachten. Ferdinand und Luise fallen durch niedrige Kabalen; Don Carlos' Seele ist nur vorübergehend durch sündhaftes Verlangen befleckt gewesen; Maria Stuart erliegt nicht ihrer früheren Schuld, sondern ausser dem Neid ihrer Gegnerin den grausamsten Staatsinteressen, ebenso Egmonts freies und reines Herz u. s. w., u. s. w.

Wohin wir blicken, erkennen wir, dass die poetische Gerechtigkeit ein Begriff ist, um den sich die besten Dichter in der Regel nicht kümmern, und der vielmehr bloss in der grauen Theorie der Aesthetiker sein kümmerliches Dasein fristet.

4. Wir haben bisher die moralischen Anschauungen als einen rein ästhetischen Faktor betrachtet, d. h. wir haben gefragt, in wie weit die in der Moral zusammengefassten für das Gesamtbewusstsein wie für den Einzelnen geltenden Willensvorschriften eine Macht bilden, die das innere Leben des Dichters zu kräftigen Gefühlen und damit zu echt poetischer Auffassung steigert. Wir sahen: ohne diesen Blick in die sittliche Ordnung des Lebens kann der dichterische Geist nicht gedeihen. Damit war aber durchaus nicht gesagt, dass er seiner eigentlichen Aufgabe, die Gefühlswerte der Lebenserscheinungen zu betonen, untreu werden und die Poesie zur Verkünderin moralischer Weisheit erheben oder sie direkt sittlichen Lebenszwecken dienstbar machen solle. Obwohl die höchste Poesie den Menschen

auch ethisch erheben wird, so sahen wir doch hierin nicht ihre Aufgabe, sondern nur einen wertvollen Nebeneffekt; etwa wie die Thatsache, dass der Tugendhafte sich in der Regel auch glücklich fühlen wird, nicht als der Zweck, sondern nur als ein sekundärer Erfolg der Tugend anzusehen ist.

Nun sind aber die Dichter wie die Theoretiker thatsächlich nicht immer auf diesem Standpunkt stehen geblieben. Sie haben von der Kunst nicht nur verlangt, dass sie unser Gefühl für die mannigfaltigen Erscheinungen des Lebens wecke, sondern auch, dass sie gewisse Willensimpulse auslöse, dass sie Einsicht darüber, wie unser moralischer Wille zu lenken sei, verbreite, und dass sie diesen auf bestimmte Gegenstände unmittelbar hinweise und somit das Kunstwerk besonderen Lebensinteressen dienstbar mache. Das erstere thut die Didaktik, das letztere die Tendenzpoesie.

Die Didaktik als selbständige poetische Gattung hat Jahrhunderte lang in Geltung gestanden, besonders stark wohl in Deutschland. Ein Mann wie Gellert mag als hervorragender Vertreter der lehrhaften Dichtung genannt sein. Vor allem in der Fabel überwiegt dieser Zug. Nun mag es dem feineren ästhetischen Sinne wohl als schmerzlich erscheinen, wenn die Poesie, die wir als eine Königin zu bewundern gewohnt sind, sich herablassen soll, die Dienerin einer fremden Macht zu werden. Und zweifellos begiebt sie sich in all diesen Fällen ihrer echten und eigentlichen Würde. Indessen auch im niederen Dienst kann sie ihre hohe Abkunft verraten, auch im Gewande der Magd ihr königliches Gemüt offenbaren. Und das thut die Poesie, wenn sie im Dienste der Moral immer nur auf das hinweist, was das Herz bewegt, was unser Gefühl anregt, was poetisch ist. Auch der moralischen Lehre lässt sich eine solche Form geben, dass sie das Gemüt, wenn auch nur in gedämpften Tönen, erklingen lässt. Aber freilich ist dies nicht immer leicht, und viele Erzeugnisse der didaktischen Dichtung sind so trocken und öde, dass wir sie wie Unkraut aus dem Garten der Poesie ausjäten möchten. Die Grenze, bis wohin die Didaktik erträglich ist, lässt sich ohne Mühe

durch die Feststellung ihres Gefühlswertes abschätzen. Dieses Gefühl entwickelt sich aber, wie wir gesehen haben, dann, wenn der Dichter ein starkes und eigenartiges geistiges Leben zu verkörpern versteht. Zu der alltäglichen Schablonen-Moral wird sich derartiges geistiges Leben allerdings nur selten gesellen.

5. Indessen auf die eigentliche Didaktik hat sich der lehrhafte Zug der Poesie nicht beschränkt: das ganze Reich der Kunst ist solchen moralischen Bestrebungen dienstbar gemacht worden. Und wiederum finden wir solche Anschauungen von den grössten Geistern früherer Epochen geteilt, die in dieser Hinsicht die Befangenheit ihrer Zeit nicht zu überwinden vermochten, vor allem von Lessing und dem jungen Schiller. In Lessings Tagen war der Satz, dass die Kunst selbständig sei, dass sie keinen ausser ihr liegenden Forderungen zu folgen brauche, noch nicht erkannt worden. Vielmehr war die Meinung, dass die Poesie den Menschen bessern solle, allgemein verbreitet, ihre moralische Dienstbarkeit war ein Axiom.

Lessing hat in der Abhandlung über Plautus noch direkt ausgesprochen: bessern soll uns alle Poesie; und in der „Hamburgischen Dramaturgie" kommt er über den Zweck der Tragödie zu dem Ergebnis, dass wir dadurch zum richtigen Masshalten in den Affekten von Furcht und Mitleid angehalten werden sollten, dass wir durch Uebung diese Affekte in tugendhafte Fertigkeiten verwandeln sollten. Er will also nicht wie die früheren Kunstmoralisten direkt vor den im Drama dargestellten Lastern abschrecken, aber er hält doch immer noch an der Forderung einer sittlich-intellektuellen Belehrung und Besserung des Zuschauers fest. In ähnlicher Weise erkennt er den Zweck der Komödie darin, unsern Blick für das Lächerliche zu schärfen. Kurz, Lessing bringt an die Poesie Forderungen heran, die ausserhalb ihres eigenen Wesens liegen; er betrachtet sie nicht als Selbstzweck, sondern als dienstbar den moralischen Zwecken des Lebens.

Aehnlichen Gedanken hat der junge Schiller Ausdruck verliehen, vor allem in seiner von Lessing und Sulzer sehr

abhängigen Rede, die er später betitelte: „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet". Und wie die Grossen sangen, so piepten die Kleinen: überall derselbe Grundton, dass die Poesie zur Verbesserung der bürgerlichen Sitten beitragen müsse und auch wirklich beitrage.

Diese Anschauungen wurden durchbrochen durch Goethe und Kant. Goethe hielt sich mit dem sicheren Takt des Genies von allen moralischen Tendenzen frei. Auch dort, wo es nahe lag, in den üblichen Ton moralischer Polemik gegen soziale Missstände mit einzustimmen, wie z. B. bei Behandlung des beliebten Themas der Kindermörderin in der Gretchentragödie des „Faust", hat er sich dessen doch vollständig enthalten. In seinen theoretischen Aufsätzen hat er später nicht selten die unbedingte Selbstständigkeit der Kunst verfochten.

Kant hat die Forderung, dass die Kunst aller ihrem Wesen fremdartigen Zwecke enthoben werden solle, in die Formel zusammengefasst, dass das Schöne in dem Hörer oder Beschauer „interesseloses Wohlgefallen" erwecken müsse.[1]) Aber diese Formel ist an sich vor Missverständnissen nicht gesichert. Denken wir nicht alle, dass wir einem Kunstwerk keineswegs interesselos, sondern vielmehr gerade mit hochgespanntem Interesse gegenüber stehen? Und ist der Eindruck, den wir etwa von der mächtigen Tragik Shakespeares gewinnen, noch mit dem Worte „Wohlgefallen" richtig bezeichnet? Statt dieses Wortes dürfen wir wohl unbedenklich das Wort Gefühl einsetzen. Der Begriff des Interesses muss aber notwendiger Weise nach zwei Seiten geschieden werden, wozu uns schon die Sprache eine Anweisung giebt.

Wir sprechen nämlich bald vom Interesse für eine Sache und bald vom Interesse an einer Sache. Das Interesse für eine Sache ist ein intellektuelles Gefühl, es ist das Gefühl, das sich an den Erkenntnisakt anschliesst, und das

---

[1]) Kritik der Urteilskraft, herausg. v. K. Kehrbach, Leipz., Reclam, o. J., S. 44 f.



uns spornt, in der Erkenntnis weiter vorzudringen. Dieses intellektuelle Gefühl kann die ästhetische Auffassung unmöglich stören, und an dieses hat auch Kant nicht gedacht, als er von dem „interesselosen Wohlgefallen“ sprach. Dagegen ist das Interesse an einer Sache ein Willensgefühl d. h. ein Gefühl, durch das unsere Seele zu äusseren Willenshandlungen angespornt wird. Habe ich ein Interesse an einer Sache, so bin ich aufgelegt, solche Willenshandlungen auszuführen, durch die ich den Gegenstand mir zu eigen mache oder ihn irgendwie derart weiter bringe, dass ich selbst einen Vorteil davon habe. Die ästhetische Gefühlsauffassung lässt sich mit einem solchen Interesse allerdings nicht vereinigen, und dieses Interesse hat Kant im Auge, wenn er das „Wohlgefallen“, das die Kunst hervorrufe, als ein „interesseloses“ bezeichnet. So wird etwa ein Mann an einer schönen Frau, deren Hand er zu gewinnen hofft, durch ihren Anblick ebenso wenig rein ästhetisch erregt werden, wie etwa ein anderer, wenn er majestätische Flammen aus seinem eignen Wohnhaus emporschlagen sieht.

Kant meinte daher, dies Interesse an einer Sache könne nur dann wegfallen, wenn die Sache keine Existenz besitze und vielmehr nur in unserer Vorstellung vorhanden sei. Er definierte geradezu: „Interesse wird das Wohlgefallen genannt, was wir mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes verbinden“. Diese Definition ist aber ohne Frage zu weit und nicht ganz stichhaltig. Wir sind nicht nur gegenüber den meisten Naturerscheinungen frei von Interesse (als Willensgefühl), sondern auch gegenüber zahlreichen Vorgängen des Menschenlebens. Aber zweifellos richtig ist dieses, dass unsere ästhetische Auffassung gestört oder aufgehoben wird, sobald sich mit dem dargestellten Gegenstande unser persönliches Begehren und Wollen, unser Willensinteresse verknüpft, sobald wir den Gegenstand durch unsern Willen zu beeinflussen streben. Die wirkliche Existenz des Gegenstandes gefährdet jedoch die ästhetische Auffassung an sich nicht; aber freilich trägt sie auch nichts zu dem ästhetischen Leben bei: die blosse Vorstellung des Gegenstandes oder Vorganges enthält alle gefühlanregenden,

also ästhetischen Elemente, und die Existenz bringt kein neues hinzu.

Nun ist uns aber durch diese Formel des grossen Philosophen praktisch nur wenig genützt. Es fällt keinem vernünftigen Menschen ein, den Inhalt poetischer Erzeugnisse zum Gegenstand persönlichen Verlangens zu machen; die von Kant genannte Hauptforderung, dass das ästhetische Objekt nur in unserer Vorstellung, nicht aber in Wirklichkeit existieren solle, ist hier erfüllt, und so ist es unserer Willenssphäre von selbst entrückt.

6. Indessen es ist der weitere Fall möglich, dass nicht der ästhetische Gegenstand selbst unser Begehren und Wollen an sich zieht, sondern dass durch ihn unser Wille auf irgendwelche praktische Lebensinteressen gelenkt werden soll. Dieser Fall ist von grosser Bedeutung, und bei ihm müssen wir einen Augenblick verweilen.

Massgebend für unsere Entscheidung in dieser Frage bleibt unsere Grundanschauung von der ästhetischen oder poetischen Auffassungsweise. Sobald die rein gefühlsmässige Aufnahme des dargestellten Inhalts durch die Hinlenkung auf bestimmte Willensinteressen gestört wird, ist solche Hinlenkung von Uebel.

In früheren Zeiten waren es vorwiegend die allergewöhnlichsten moralischen Lehren, welche die Dichter ihren Zuhörern ans Herz zu legen liebten. Heutigestages sind es eher die politischen oder sozialen Tendenzen. Wenn etwa ein Dichter grelle Bilder des Proletarier-Elends entrollt, unter aufreizenden Reden gegen die herrschende Ungleichheit der Stände, so muss die gefühlsmässige Auffassung der dargestellten Vorgänge unter den heftigen Willensimpulsen leiden, die in uns in bezug auf das wirkliche Leben erweckt werden. Die Tendenz stört den poetischen Eindruck. Wenn französische Dramatiker, bevor das Gesetz über die Ehescheidung durchgegangen war, durch ihre Werke für oder gegen dieses Gesetz Stimmung zu machen suchten, so mochten sie sich ihrer Aufgabe vielleicht mit grossem Geschick entledigen, aber sie hörten auf sich rein ästhetisch zu verhalten: denn nicht der dargestellte Lebensinhalt, sondern

ihre Ansicht über ein praktisches Willensinteresse war ihnen die Hauptsache.

Gleichwohl hüte man sich, die Tendenz allzu scheel anzusehen. Sobald sie in vornehmer Zurückhaltung auftritt, sobald durch sie das wirkliche Leben nicht verfälscht wird, sobald sie, wie etwa die nationale Tendenz, die in der Gesamtheit herrschenden Willensimpulse nur bestätigt, dürfen wir sie nicht verurteilen. Vor allem kommt es auch darauf an, in welchem Grade die Tendenz selbst von Gefühl und Affekt durchdrungen ist und daher auf Gefühl und Affekt des Hörers zurückwirkt. Wer würde so kleinlich sein, die flammenden Tendenzreden des Marquis Posa aus Rücksicht auf die graue Theorie zu beanstanden? Dagegen ist die Tendenz für oder gegen ein Ehescheidungsgesetz nicht derart, dass sie das Gefühl in starke Wallung bringen kann.

Vollends in der Lyrik behauptet die Tendenz ihr gutes Recht. Wenn der Dichter zum Kampf anfeuert, wenn er die nationalen Bestrebungen anregt, wenn er das Herz der Geliebten durch Schmeichelreden zu bewegen sucht, so dient er grösseren oder kleineren Lebensinteressen. Thut er es nur als echter Dichter, d. h. weiss er diese seine Willensimpulse durch echtes und tiefes Gefühl zu beseelen, so erhebt er sie in die Sphäre poetischen Lebens, und es verschlägt nichts, dass er zugleich auch die Hörer durch seinen Gesang zu praktischen Thaten anregt.

Die Tendenz hat das Gute, dass sie im geistigen Leben der Gegenwart wurzelt, dass sie anknüpft an das, was die Zeit bewegt. Es giebt zwar Aesthetiker, die eine solche Eigenschaft nicht als Vorzug gelten lassen wollen, und die Leben und Poesie als zwei Welten betrachten, die unmittelbar nichts mit einander zu thun hätten. Wer an die historische Betrachtung der Litteratur gewöhnt ist, der wird solche Anschauungen mit Kopfschütteln aufnehmen; denn er sieht in der Poesie einer jeden Zeit nichts anderes als ein ideales Spiegelbild des geistigen Lebens, das die Wirklichkeit beherrscht; er wird, wenn er einigermassen weiss, was die Glocke geschlagen hat, die Litteratur immer nur auf dem Hintergrunde der allgemeinen Kultur behandeln,

nicht aber ausserhalb aller kausalen Zusammenhänge. Wer nun, mit Uebertreibung der Kantischen Forderung des interesselosen Wohlgefallens, die Poesie ausserhalb aller Berührung mit dem die Zeit erregenden Begehren und Wollen sehen möchte, der wird folgerichtig ein poetisches Wolkenkuckucksheim als das Ideal hinstellen, und die Poesie, die unserem Herzen am nächsten rückt, als zu stofflich verdammen. Wie viele Meisterwerke würden vor solchem Gerichtshof verurteilt werden! Die ledernste akademische Poesie, deren Inhalt den Menschen unsrer Zeit ganz gleichgültig ist, würde dagegen als der duftigste ästhetische Aether betrachtet werden, in der die Seele hübsch träumen und ausruhen könnte.

Wir, die wir die Aufgabe der Poesie darin erblicken, die Gefühlswerte des Lebens hervorzukehren, ergänzen diese Forderung selbstverständlich dahin: die Gefühlswerte des Lebens, das der Dichter mit erlebt. Durch unendlich vieles, was wir erfahren, beobachten, durch Bericht u. s. w. kennen lernen, wird unser Herz bewegt: teils fühlen wir uns hingezogen, teils abgestossen, aber es fesselt uns, es ergreift uns, es beschäftigt uns. All diesem Leben, das der Dichter mit feinerem und tieferem Sinne als andere erfasst, verleiht er durch seine Darstellung eine dauernde ideale Existenz; er stattet es aus mit dem ganzen Reichtum seines Geistes und mit dem Schmuck solcher Formen, welche Gefühle erregen, die den durch den Inhalt erweckten parallel gehen. Aber er dient der Zeit, er deutet ihre grossen Rätsel, er bereichert sie durch neue Ideen. Das Leben der Vergangenheit ist nur insofern ein würdiger Gegenstand der Poesie, als es mit dem Leben der Gegenwart in irgend welchen inneren Beziehungen steht, oder insofern, als es das von allen Zeitumständen unabhängige rein menschliche Denken und Fühlen zur Geltung bringt. Alles was sich unserer Anschauung nicht anpassen lässt, und was daher unser Gefühl nicht anspricht und bewegt, ist poetisch tot und wertlos.

Kants Forderung, dass das ästhetische Objekt selbst kein Gegenstand unseres Begehrens und Wollens sein dürfe,

gilt uns als selbstverständlich und richtig; aber das weitere Verlangen, dass der Inhalt der Poesie ausser aller Berührung mit unsern Willensinteressen sein solle, wäre höchst verkehrt. Im Gegenteil, je inniger die Poesie mit dem Streben und Sehnen der Zeit verknüpft ist, um so mehr greift sie uns ans Herz; in der Lyrik bilden die Willensimpulse der Gesamtheit wie des Einzelnen geradezu einen Hauptgegenstand der Darstellung. Massgebend für das ästhetische Urteil ist nur immer die Frage, ob die dargestellten Willensbewegungen solchen Charakters sind, dass sie das Herz des Dichters in Schwingung versetzen, und dass sie im stande sind, in der Seele des Hörers ausgeprägte Gefühlsqualitäten auszulösen.

Da nun diese Willensbestrebungen zu einem grossen Teil unter die im weitesten Sinne des Wortes ethischen oder moralischen Bestrebungen fallen, so erkennen wir auch hier, wo wir den Gesamtzweck des Kunstwerks ins Auge fassen, genau die Grenze, die zwischen dem moralischen und poetischen Leben gezogen ist, und wir sehen, dass hierbei für unser Urteil dasselbe Prinzip maassgebend ist, das wir oben für die Schätzung menschlicher Handlungen und Thaten einerseits, wie die Darstellung menschlicher Leiden anderseits herangezogen haben: ästhetisch ist dasjenige kräftige innere Leben, das auf unser Gefühl anregend einwirkt. Ein und derselbe Gegenstand kann sowohl moralisch wie ästhetisch sein; aber der Gesichtspunkt des Urteils ist grundverschieden: moralisch ist er, weil er den sittlichen Willensnormen entspricht, ästhetisch, weil er unser Gefühl anregt. Sehr häufig gehen aber auch beide Gesichtspunkte weit auseinander, indem sowohl das moralische Leben des ästhetischen Wertes entbehren kann, als auch das ästhetische des moralischen.

IV. Die allgemeinen Eigenschaften der poetischen Lebensauffassung.

1. Wir haben die Grenzen erkannt, welche die logische und moralische Auffassung des Lebens von der ästhetischen oder poetischen scheiden, und wir haben gesehen, in wie

weit das logische Denken und das moralische Urteil mit der ästhetischen Anschauung Hand in Hand gehen können. Aber wir haben die besondere Beschaffenheit der durch das poetische Objekt angeregten Gefühle noch nicht erörtert. Ein jeder weiss, dass diese Gefühle von grösster Mannigfaltigkeit sind, und diejenige Eigenschaft, welche dieser schier unendlichen Skala von Gefühlen den gemeinschaftlichen Charakter des Poetischen verleiht, kann daher nicht durch besondere, sondern nur durch höchst allgemeine Merkmale ausgezeichnet sein.

Allerdings werden wir später gewisse Hauptgruppen des Gefühlslebens für sich erörtern müssen, so z. B. die verwickelteren Gefühlszustände, die wir Affekte und Leidenschaften nennen; oder die Gefühle, die sich an bestimmte Gegenstände unserer Erfahrung und unseres Erlebens anknüpfen, z. B. an den Anblick der Natur oder an gewisse Hauptbethätigungen des menschlichen Daseins, wie etwa die religiösen, nationalen, politischen, sozialen Bestrebungen; oder die besonderen ästhetischen Stimmungen, die wir durch die Begriffe des Pathetischen, Satirischen, Elegischen, Humoristischen, des Komischen, Tragischen u. s. w. bezeichnen; oder die Gefühle, die sich durch die Ausdrucksmittel der Poesie, durch Sprache und Rhythmus entwickeln und mit den durch den Inhalt erregten aufs engste verknüpfen. Alle diese Hauptgruppen des Gefühlslebens lassen wir einstweilen unberücksichtigt, und fragen vielmehr, ob dem Gefühl nicht allgemeinere Qualitäten zukommen, die wir zunächst ins Auge zu fassen hätten, und die uns zur genauen Feststellung des Begriffs des Poetischen genügten.

Wir haben gesehen, die objektive Grundlage des poetischen Gefühls bilden stets bemerkenswerte oder bedeutsame Aeusserungen oder Eindrücke unseres inneren Lebens, bildet jedes bemerkenswerte oder bedeutsame Thun oder Leiden. Hierbei sind jedoch alle abstrakt intellektuellen (wissenschaftlichen) Leistungen auszuschalten: mit ihnen verbindet sich, da sie durch die logische, der ästhetischen in vieler Hinsicht entgegengesetzte Auffassung zu stande kommen, nur schwache Gefühle. Wenn auch wichtige Ergebnisse der

Wissenschaft in der Poesie nachklingen können, so gilt es doch jedermann als selbstverständlich, dass wissenschaftliche Untersuchungen kein Gegenstand dichterischer Darstellung sein können. Im übrigen ist alles geistige Leben im Prinzip der Poesie zugänglich, und die Entscheidung darüber, ob es thatsächlich für diese brauchbar erscheint, hängt davon ab, ob das Gefühl, das mit dem inneren Leben verknüpft ist, in bezug auf Stärke und Qualität irgendwie hervorragend und bemerkenswert ist.

Es lässt sich nun in abstracto kaum eine Regel aufstellen, welche uns befähigte, ein für allemal zu sagen: durch die und die objektiven Eindrücke kommen in bezug auf Stärke und Beschaffenheit bedeutsame Gefühle zu stande oder nicht. Vielmehr kann ein und derselbe Eindruck unter verschiedenen Bedingungen ein starkes oder ein schwaches, kaum noch wahrnehmbares Gefühl erzeugen. Gedichte, welche die Menschen einer früheren Zeit begeisterten oder zu Thränen rührten, lassen uns unter Umständen jetzt ganz kalt. Es ist also unsere Aufgabe, die Bedingungen zu vermitteln, unter denen ein Lebenseindruck bemerkenswerte Gefühle in uns auslöst.

2. Hier müssen wir zunächst an die Thatsache erinnern, dass sich jedes Gefühl durch längere Dauer abstumpft. Selbst die heiterste Freude wird mit der Zeit unerträglich; Heines Tannhäuser fühlt sich unfähig, sich länger der Lust hinzugeben: er sagt:

Ich schmachte nach Bitternissen,

und ihm folgt der Wagnersche mit den Worten:

Wenn stets ein Gott geniessen kann,
Bin ich dem Wechsel unterthan;
Nicht Lust allein liegt mir am Herzen,
Aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen . . .

Und Goethe fasst dieselbe Thatsache in die bekannten Worte zusammen:

Alles in der Welt lässt sich ertragen,
Nur nicht eine Reihe von schönen Tagen.

Daher ist Abwechselung verschiedenartiger Gefühlseindrücke ein Haupterfordernis ihrer wirksamen Entwicke-

lung. Neuheit und Originalität, die durch Erfassung neuer und eigenartiger Lebensvorgänge entsteht, ist daher ästhetisch höchst wertvoll. Thatsächlich beobachten wir denn auch in der Geschichte der Kunst ein solches Bestreben der Künstler, im Grossen und Kleinen immer neue Gefühlswerte herauszuarbeiten.

Wenn eine Generation eine Gruppe von Lebensgefühlen besonders gepflegt hat, so kommt eine andere, die ein ganz anderes Gebiet bebaut. Auf die Romantik folgt der Realismus, und wenn sich dieser im Naturalismus erschöpft hat, folgt wieder eine Epoche des Mystizismus und Symbolismus u. s. w. Jede Zeit voll selbständiger poetischer Auffassung will etwas Neues bringen, und sie ist hierzu berechtigt, mag auch die vorangegangene Epoche noch so Glänzendes geleistet haben.

3. Am schärfsten herausgehoben werden die Gefühle durch die Darstellung der Kontraste. Bestimmte Lebensvorgänge werden anderen gegenübergestellt, die eine gerade entgegengesetzte Gefühlswirkung hervorrufen. So wird ein Dichter einer Person von ausgeprägter Charaktereigentümlichkeit eine andere von ganz abweichender Beschaffenheit als Kontrastfigur beigeben, um das Besondere stärker heraustreten zu lassen. Schiller hat dem Charakter Wallensteins dadurch eine viel schärfere Beleuchtung gegeben, dass er ihn von Max abgehoben hat; insbesondere in der Szene, wo sich Max von seinem einst vergötterten Feldherrn trennt, tritt dies mit packender Deutlichkeit hervor. Auf solche Wirkung der Kontrastgefühle ist es auch zurückzuführen, dass im Drama und im Roman so häufig zwei Liebespaare von abweichender Charakterbeschaffenheit gegenüber gestellt werden: erst durch diese Verbindung treten beide schärfer heraus. Und ähnliches gilt von zahllosen Einzelheiten in allen künstlerischen Erzeugnissen. Der Kontrast der Gefühle ist ein Grundelement aller künstlerischen Wirkung, er ist die notwendige Kehrseite und Ergänzung der harmonischen Verbindung unendlich abgestufter Gefühlsqualitäten.

4. Von der Abwechselung und dem Kontrast ist die Intensität, die Stärke des Gefühls in hohem Grade abhängig.

Können wir nun auch über seine Qualität, seine Beschaffenheit allgemeinere Beobachtungen uns nutzbar machen? Wundt, der immer wieder darauf hinweist, wie schwierig die Gefühlslehre ist, da uns die Sprache allzu wenig Ausdrücke für die hier zu unterscheidenden Thatsachen an die Hand gibt, Wundt hat in seinem neuesten Werke[1]) auf drei Hauptrichtungen des Gefühls aufmerksam gemacht, an die wir zunächst anschliessen müssen. Er sondert die Gefühle der Lust und Unlust, die erregenden und beruhigenden, und die spannenden und lösenden, drei Formen, die übrigens nicht selten in ein und demselben psychischen Erlebnis vereinigt erscheinen. Lust und Unlust, sowie Erregung und Beruhigung verbinden sich mit den einzelnen inneren Vorgängen, während sich Spannung und Lösung auf deren zeitlichen Verlauf beziehen.

All diese Gefühlsqualitäten treten in der Wirkung poetischer Erzeugnisse sehr stark hervor. Sie sind aber so selbstverständlich, dass eine genauere Erörterung überflüssig wäre, wenn wir nicht fragen müssten, ob nicht etwa die lange Reihe von Gefühlen, die eine Dichtung in uns anregt, immer in einer bestimmten Weise ausklingen müsse, ob nicht von jenen drei Gegensätzen der Lust und Unlust, der Erregung und Beruhigung, der Spannung und Lösung am Schlusse immer nur die Lust, Beruhigung und Lösung statthaft sei?

5. Zweifellos muss in jeder Dichtung der spannende Hauptvorgang seine Lösung finden, eine Forderung, die mit dem hier nicht zu erörternden Gesetz der Einheit des Kunstwerkes eng zusammen hängt; und mit dieser Lösung wird die Beruhigung Hand in Hand gehen: so schmerzlich der Ausgang sein mag, die Thatsache, dass es nun so oder so zu Ende sei, lässt unsere Erregung sanft abtönen und der Ruhe des Herzens weichen.

Gleichwohl flechten die Dichter nicht selten am Schluss ihrer Werke noch neue erregende und spannende Momente ein, durch die unsrer Phantasie ein heitrer oder trüber Ausblick in die Zukunft gewährt wird: ein heitrer und be-

[1]) Grundriss der Psychologie, Leipz. 1896, S. 97 ff.



ruhigender z. B. nicht selten bei Shakespeare („Romeo und Julia“, „Hamlet“, „Richard III.“, u. v. a.), ein trüber öfters bei Schiller (in den „Räubern“, „Don Karlos“, „Kabale und Liebe“), ein uns weniger tief berührender im „Wallenstein“ (Oktavio zum Fürsten erhoben), in der „Maria Stuart“ (Leicester nach Frankreich) etc. Aber durch solche Ausgänge wird die Thatsache nicht berührt, dass in Bezug auf den Hauptvorgang Lösung und Beruhigung gefordert wird (wenn auch der selbstverständliche letzte Abschluss der Handlung, wie in den „Räubern“ und im „Don Karlos“ nicht ausgeführt zu werden braucht).

6. Dagegen wäre es verkehrt, zu verlangen, dass die Unlust, die das dargestellte Leben erweckt, sich schliesslich in irgend eine Form von Lust umsetzen müsste. Freilich die Verfechter der „poetischen Gerechtigkeit“ pflegen solchen Wunsch zu äussern: das Lust Erregende ist für sie der Triumph der alles hübsch ausgleichenden eudämonistischen Weltordnung, die dahin wirkt, dass sich schliesslich das Laster erbricht und die Tugend zu Tische setzt. Aber wir haben ja mit dieser poetischen Gerechtigkeit nichts zu thun. Die unbefangene Beobachtung zeigt, dass wir beim Abschluss tragischer Werke vom bittersten Schmerz erfüllt sind, von einem Schmerz, der sich nicht nur bei schwachen Naturen, sondern gerade bei hochentwickelten und kräftigen nicht selten bis zum Ausbruch von Thränen steigert. Und das hiesse Umsetzung der Unlust in Lust?

7. Allerdings erweckt die poetische Darstellung bestimmter Lebensvorgänge niemals dieselbe Unlust, welche die gleichen Vorgänge in der Wirklichkeit hervorrufen würden. Sie ist verhältnismässig abgetönt, ja verändert, und mit Elementen vermischt, die ihr sonst fehlen. Aber diese Eigentümlichkeit teilt sie mit allen anderen Gefühlen, welche die Poesie anregt. Die Ursache dieser Erscheinung ist leicht zu erkennen. Die dichterische Darstellung eines Lebensvorganges unterscheidet sich durch drei wichtige Umstände von der Wirklichkeit. Erstens ist der Vorgang eben ausdrücklich als nicht wirklich vorgestellt; zweitens spiegelt er sich in der besonderen Auffassung des Dichters, und

diese erachten wir mit als eine Hauptquelle des Gefühlseindrucks, den wir erfahren; und drittens kommt die Form hinzu, die der Dichter dem eigenartig erfassten Lebensvorgang gibt, d. h. die Anordnung und Fassung des Stoffes, die sprachliche und metrische Darstellung. Diese drei Faktoren: fingiertes Leben, Auffassung und Darstellung, verbinden sich zu einem neuen eigenartigen Ganzen, das auch ein wesentlich neues Gesamtgefühl hervorruft.

Unter den Komponenten dieses Gesamtgefühls wirkt der Stoff *ähnlich* wie der entsprechende Lebenseindruck, nur sind Lust und Unlust, Erregung und Beruhigung, Spannung und Lösung, die dieser erwecken würde, wesentlich *abgetönt*. Und diese Abtönung wird dadurch gesteigert, dass wir uns den Stoff als vom Dichter ausgewählt, umgestaltet oder gar erfunden denken. Auf der andern Seite wird aber der Lebenseindruck vom Dichter gerade so geformt, dass seine Gefühlswerte *stark heraustreten*: er wird alle die Seiten besonders beachten, welche unser Herz in Leid oder Lust bewegen können, und er wird durch seine Auffassung des Stoffes, z. B. durch seinen Humor, neue gefühlsanregende Elemente zu dem Stoff hinzufügen; und eben diesem Zwecke dienen die sprachlichen und metrischen Formen, in die er den Inhalt einkleidet. So ist also das ästhetische Totalgefühl, das eine Dichtung erweckt, ein höchst verwickeltes Gebilde, in welchem die Gefühle, die der entsprechende Lebensvorgang hervorrufen würde, einerseits abgetönt und gemildert, anderseits aber auch verfeinert und gesteigert sind.

8. Durch die Entrückung des Gegenstandes, durch die Abtönung des mit ihm verbundenen Gefühls, erklärt es sich, dass wir in der Poesie viele Unlust erweckende Eindrücke mit Teilnahme verfolgen, die uns in der Wirklichkeit mehr oder minder unerträglich wären. Aber es gibt auch Dinge von so peinlicher und grässlicher Art, dass sie der ästhetischen Dämpfung kaum noch zugänglich sind: entsetzliche Martern, ekelhafte physische Leiden, cynische Regungen etc. werden entweder überhaupt von der poetischen Darstellung auszuschliessen sein, oder sie müssen

in so hohem Grade ästhetisch abgetönt werden, dass uns ihre stoffliche Widerlichkeit nur schwach bewusst wird. Es ist interessant zu sehen, dass Goethe solche ästhetische Milderung in einigen Szenen des „Faust" noch nachträglich eingefügt hat. Er hatte unter anderm die Kerkerszene ursprünglich in Prosa abgefasst. Vor allem in Bezug auf sie äusserte er sich in einem Briefe an Schiller, vom 5. Mai 1798, folgendermassen:

> Einige tragische Szenen waren in Prosa geschrieben, sie sind durch ihre Natürlichkeit und Stärke, in Verhältnis gegen das andere, ganz unerträglich. Ich suche sie deswegen gegenwärtig in Reime zu bringen, da denn die Idee wie durch einen Flor durchscheint, die unmittelbare Wirkung des ungeheuern Stoffes aber gedämpft wird.

Andere Partieen desselben Werks, nämlich solche der Walpurgisnacht, schied er aber einfach aus, da ihr cynischer Charakter nicht nur allen Forderungen des Anstands (vgl. S. 24f.), sondern vor allem auch der Forderung ästhetischer Abtönung wiedersprach. Dagegen hat er in einer der römischen Elegieen, die jetzt in den Lesarten der Weimarischen Ausgabe mitgeteilt ist, den peinlichen Gegenstand, den er behandelt — eine ekelhafte Krankheit —, durch die poetische Auffassung und Darstellung derart abgetönt, dass ihm fast alle stoffliche Schwere genommen ist.

9. Man hat aus dieser Thatsache, dass die Lebensgefühle durch ihre Spiegelung in der Poesie eine Milderung und Klärung erfahren, mit Recht den Schluss gezogen, dass der Dichter, der seines Amtes mit Glück walten wolle, über seinem Stoffe stehen müsse. Wie der Bildhauer nicht meisseln kann, wenn ihm die Hand vor Erregung zittert, so kann auch der Dichter nicht erspriesslich schaffen, wenn seine Seele noch allzu bewegt ist. Im romantischen Zeitalter, das viele berechtigte Kunstforderungen durch Uebertreibung schädigte, überbot man dieses Verlangen durch die berühmte und berüchtigte Lehre von der romantischen Ironie. Hiernach sollte der Dichter mit seinem Stoffe ein freies Spiel treiben, dergestalt, dass er durch ironische Wendungen die Illusion und die Gefühlswirkung, die er erzielt hatte, selbst wieder zerstörte; er sollte zeigen,

dass alles nur ein künstlich vom Dichter hervorgerufener Schein sei. Aus solcher Theorie ist die tolle Vernichtung aller Illusion in Tiecks Komödien und zahlreichen anderen Werken seiner Genossen zu erklären. Und im Anschluss an diese romantische Doktrin führte Heine in seinen Gedichten jene bekannten ironischen Schlusswendungen ein, durch die er das Gefühl, das er geäussert hatte, selbst wieder aufhob, und durch die er jene Mischung von Poesie und Prosa in seine Schöpfungen brachte, welche ihnen unzweifelhaft sehr zum Schaden gereicht hat. Nachdem die andringende Gewalt der Lebensgefühle durch die dichterische Auffassung und Darstellung abgetönt worden war, suchte Heine die oft allzu hoch getriebene Wirkung durch einen Hinweis auf die ödeste Prosa wieder zu vernichten.

10. Man kann natürlich in der Poetisierung des Stoffes verschieden weit gehen und es giebt in dieser Hinsicht nur ein bescheidenes Mass von Vorschriften, durch die sich die Dichter fesseln und einschränken lassen. Je nachdem sie das Leben durch ihre Auffassung und Darstellung mehr oder minder umformen, unterscheiden wir verschiedene Arten des poetischen Stils.[1]) Stil ist ein Begriff, durch den wir das Verhältnis des Dichters zu dem Stoff des Lebens bezeichnen.

Hierbei müssen wir folgende Hauptpunkte beachten. Erstens kann der Dichter aus dem ihm dargebotenen Stoff des Lebens nur das Wichtigste auswählen oder aber auch nebensächlichere Einzelheiten festhalten, er kann also in der Auswahl verschieden weit gehen. Zweitens kann er in der Umbildung und Abtönung des Ausgewählten verschieden verfahren, er kann das Krasse oder Gemeine

---

[1]) Vgl. J. Volkelts geistvollen Vortrag „Die Stile in der Kunst" („Aesthetische Zeitfragen", Münch. 1895, S. 111ff.). Er lehnt dort die Scheidung des realistischen und idealistischen Stils ab und ersetzt sie durch die zwei Hauptformen des potenzierenden und Thatsachenstils sowie des typisierenden und individualisierenden Stils. Die älteren Bezeichnungen sind zweifellos weniger scharf, aber doch so eingewurzelt, dass sie kaum ausgerottet werden können. Ihr vieldeutiger Inhalt wird im Obigen durch den Hinweis auf die psychologische Entstehung dieser Stilformen genauer erklärt.



verändern, mildern und dämpfen oder nicht. Drittens kann er aus dem Schatz seiner eignen Gedanken zu dem Stoffe vieles oder weniges, was das Leben selbst nicht bietet und was vielmehr nur in der „Idee" existiert, nur „ideal" ist, hinzufügen, und viertens kann er sich derselben Ausdrucksformen bedienen, die wir auch in der Wirklichkeit antreffen, oder solcher, die nur der Poesie eigen sind. Aus alledem ergiebt sich, dass die Mischung aus den beiden Faktoren Leben einerseits und poetische Auffassung und Darstellung anderseits höchst verschieden ausfallen kann.

Verändert der Dichter den Stoff derart, dass die Gefühle, die dieser auslöst, stark gedämpft werden, vermeidet er in der Auswahl des Stoffes alles, was zu sehr an die Gefühle, die das wirkliche Leben erweckt, erinnert, und schöpft er den Inhalt seiner Poesie vor allem aus seinen eignen Ideen und Anschauungen, so pflegt er den idealistischen Stil. Bleibt er der Wirklichkeit mehr treu, dämpft er nur wenig die Wirkung, die diese erregt, und lässt die Eigenart seiner Auffassung und die Kunst poetischer Formen mehr zurücktreten, so schafft er als Realist. Gibt er endlich ein rohes Abbild des Lebens mit all seinen zufälligen Trübungen, so bleibt er auf der niederen Stufe des Naturalisten stehen.

In neuerer Zeit hat man nicht selten als das Muster des Stils den sogenannten Real-Idealismus gepriesen, d. h. also eine Mischung des idealistischen und realistischen Stils, durch den die Einseitigkeiten, denen jeder von beiden ausgesetzt ist, vermieden werden sollen. In der That ist des Idealismus allzu grosse Entfernung von der Wirklichkeit ebenso sehr anfechtbar wie des Realismus allzu schwache Abtönung des dargestellten Lebens.

V. Die Grenzen wissenschaftlicher Litteraturforschung.

1. Das Ergebnis unserer Untersuchung ist: die poetische Auffassung des Lebens besteht darin, uns dessen Gefühlswerte zu erschliessen. Alles Leben ist geistiges Leben, seine einzig sichere Existenz liegt in unserer Seele; wie das Leben unabhängig von unserer menschlichen Auffassung beschaffen ist, wissen wir nicht. In diesem geistigen Leben

erkennen wir drei Grundfaktoren: das Vorstellen, Wollen und Fühlen, Faktoren, die in jedem konkreten psychischen Erlebnis vereinigt sind. Durch unsere höhere geistige Bethätigung kann aber bald das eine, bald das andere dieser Grundelemente betont und hervorgehoben werden: die logische Auffassung regelt den Verlauf unserer Vorstellungen, die moralische regelt die Willensbethätigung, die ästhetische vertieft das Fühlen. Eindrücke, die das Gefühl nicht aufkommen lassen, sind nicht ästhetisch, Eindrücke, die unser Gemüt allzu heftig erregen und die Aufnahme und den Ablauf weiterer Gefühle unmöglich machen, sind gleichfalls nicht ästhetisch; daher findet das Gefühl seine höchste Entwickelung durch die Kunst, welche die Lebensgefühle durch die Auffassung und Darstellung des Künstlers dämpft und abtönt.

2. Wird nun nicht — so dürfte mancher fragen — durch den Hinweis auf das Gefühl, den veränderlichsten und irrationellsten Faktor unsrer Seele, der unwissenschaftlichen Willkür Thür und Thor geöffnet? Ich glaube, man darf diese Frage verneinen. Allerdings wird sich nur derjenige auf litterarischem Gebiete erspriesslich bethätigen können, der selbst die Gabe poetischen Fühlens, der ein Talent der „Anempfindung", wie Goethe es nannte, besitzt, das dem besonderen Gehalt jeder Dichtung gerecht wird, und das uns allein vor schweren Verirrungen und alexandrinischer Kleinkrämerei bewahren kann. Wie es „unmusikalische" Menschen gibt, die nicht nur unfähig sind, die Feinheiten der Tonverbindungen in sich aufzunehmen und wiederzugeben, sondern in denen auch die Gefühle und Affekte, welche die Musik unmittelbar schildert, nicht anklingen, so gibt es auch unpoetische Menschen, die zwar den Vorstellungsgehalt der Poesie erfassen, die aber von dem Gefühl nur schwach oder gar nicht ergriffen werden. Solche Personen sollten dem Tempel der Musen fern bleiben. Während sich aber unmusikalische Menschen nur höchst selten mit Musik beschäftigen, ist der Fall doch nicht ganz vereinzelt, dass unpoetische im Reiche der Melpomene und Thalia Rechte beanspruchen, die ihnen nicht zukommen.

Die Gabe der poetischen Anempfindung lässt sich mit der in den sogenannten reproduzierenden Künsten erforderlichen vergleichen: mit dem Talent des Schauspielers oder mit dem des ausübenden musikalischen Künstlers oder des Dirigenten. Auch sie müssen, um gedeihlich zu wirken, in das Werk, das sie reproduzieren, sich hineinzufühlen verstehen.

3. Ein Vergleich des litterarhistorischen Betriebs mit dem des Musiktheoretikers und Musikhistorikers zeigt uns aber auch zugleich die verhältnismässig günstige wissenschaftliche Lage, in der wir uns befinden. Der Musikhistoriker kann zwar die Formen der Kunstwerke, mit denen er sich beschäftigt, einer exakten wissenschaftlichen Analyse unterziehen, aber über den Inhalt vermag er nichts logisch Zwingendes auszusagen, denn dieser Inhalt besteht in gegenstandslosen Gefühlen und Affekten, in Gefühlen, deren erregende Ursachen nicht mit dargestellt sind. Dagegen giebt ja die Poesie das volle Menschenleben wieder, die Vorstellungen und Willensimpulse und Gefühle unserer Seele, in derselben unverfälschten Einheit, wie sie sich in jedem konkreten psychischen Akte vorfinden, und ihre Eigentümlichkeit besteht nur darin, dass sie solche Vorstellungen, Willensimpulse und Gefühle darstellt, welche im stande sind, das Herz des Hörers zu bewegen. So weit Gefühle den Inhalt der Poesie bilden, sind sie doch stets gleichzeitig mit den sie erregenden Ursachen geschildert. Nun ist es selbstverständlich, dass sich die wissenschaftliche Analyse poetischer Werke vor allem derjenigen Thatsachen bemächtigen muss, die sich wissenschaftlich bequem und sicher erfassen lassen, d. h. der Vorstellungen und Willensimpulse, die gleichzeitig mit den Gefühlen in der Seele des Dichters lebendig sind, und die den objektiven Inhalt seines inneren Lebens bilden. So wird, um es noch einmal zu wiederholen, ein wissenschaftlicher Litteraturbetrachter etwa von einem Drama nicht sagen, dass es erschüttere, rühre, erhebe, dass ergreifende, liebliche und Grauen erregende Partieen in ihm enthalten seien, sondern er wird den objektiven Gehalt so viel wie möglich analy-

sieren: die Lebensanschauungen und ethischen Impulse, die den Dichter beherrschen, den Bau der Handlung, die Beschaffenheit der Charaktere, die Formen der Sprache, des Versbaues u. s. w.; er wird fragen, wo der Dichter den Stoff geschöpft, wie er ihn umgeformt hat, welche Eigenheiten seines phantasiemässigen Denkens er hierbei bethätigt hat, und wird schliesslich die Ergebnisse dieser weit ausgreifenden Analyse auf Grund sorgfältiger Vergleichung mit ähnlichen und nahe liegenden Erscheinungen an ihren historischen Platz zu stellen haben. Das alles sind Untersuchungen, die sich ausschliesslich in den Formen streng logischen Denkens vollziehen, und bei denen die Gabe poetischer „Anempfindung" zwar nützlich, aber nicht unbedingt erforderlich ist.

4. Mit solchen Untersuchungen ist zwar viel gethan, aber doch nicht alles. Man denke etwa, es handle sich um eine Analyse des „Werther", also eines Werkes, dessen Bedeutung in einer besonders feinen und eigenartigen Gefühlsauffassung des Lebens besteht. Will man hierbei selbständig verfahren und sich nicht mit der Wiederholung längst geäusserter Urteile begnügen, so wird man den Gehalt der Dichtung durch die feinste Anempfindung in sich aufnehmen müssen, etwa wie ein Schauspieler sich in eine Rolle hineindenkt und hineinfühlt, die seinem eigenen Charakter und Temperament vielleicht gar nicht nahe liegt. Wer keine Anempfindung besitzt, wird bei solcher Aufgabe wahrscheinlich zu Falle kommen. — Oder denken wir uns, es handle sich um die Charakteristik eines komischen oder humoristischen Werkes, also eines solchen, dessen Bedeutung gleichfalls in einer besonderen Gefühlsqualität besteht. Wenn nun einer, wie es oft vorkommt, keinen Sinn, kein Gefühl für Komik und Humor besitzt, so mag er sich anstellen, wie er will, er wird das Werk nicht begreifen. — So liessen sich zahllose Fälle anführen, wo man nur durch die Gabe eines vielseitigen und leicht anklingenden Gefühls zum richtigen Verständnis eines Werkes gelangt, ja die gefühlsmässige Auffassung setzt schliesslich bei jeder litterarhistorischen Bemühung das Tüpfel über das I hinzu.

5. So bleibt also in unserer Arbeit ein Rest zurück,

der nicht durch das logische, rein wissenschaftliche Denken allein bewältigt werden kann. Indessen auch hier ist doch das logische Denken zu bedeutsamer Mitwirkung berufen. Dass wir die Gefühle, die ein Werk anzuregen vermag, richtig erfassen, ist Sache unsrer Anempfindung, ist keine Verstandesoperation; aber wir können das auf diese Weise Erfasste nunmehr noch zu einem Gegenstande wissenschaftlicher Untersuchung und Darstellung erheben. Und zwar nach zwei Richtungen hin: wir können zunächst die objektiven Ursachen des Gefühlseindrucks genauer ermitteln, und sodann das Gefühl selbst wissenschaftlich analysieren.

Wir sahen, der Inhalt der Poesie wird niemals wie der der Musik durch gegenstandslose Gefühle gebildet, d. h. durch solche, deren objektive Ursachen nicht mit dargestellt wären; vielmehr bethätigt sich das Gefühl stets im Anschluss an bestimmte, klar definierbare Vorstellungen und Willensimpulse, und in engster Verbindung mit ihnen. Nun ist es eine Aufgabe wissenschaftlicher Analyse, auseinander zu setzen, in welchem Denken, Thun und Wollen sich das charakteristische Gefühl, das der Dichter erweckt, bethätigt. Wir werden also z. B. anstatt nur von Werthers krankhafter Gefühlsverfeinerung zu sprechen, vielmehr darlegen, in welchen bezeichnenden Handlungen, Unterlassungen, Aeusserungen sie sich kundgiebt; oder statt von Schillers schwungvoller Begeisterung zu reden, werden wir vielmehr angeben, auf welche Vorstellungen sie sich erstreckt. — Besonders wichtig ist die Erschliessung der objektiven Ursachen des Gefühls bei der Besprechung bestimmter ästhetischer Stimmungen, namentlich des Komischen und Tragischen. Wenn man mitteilt, dass ein Werk sehr komisch oder ein Drama von erschütternder Tragik sei, so ist damit blitzwenig geschehen. Man muss auseinandersetzen, durch welche Vorstellungsverbindungen, also durch welche objektive Ursachen die komische oder tragische Wirkung erzielt ist. Und da giebt es sehr viel zu sagen; die mannigfaltigsten Arten des Komischen und Tragischen sind zu unterscheiden.

Endlich aber kann das Gefühl an sich, abgesehen von seiner objektiven Ursache, zum Gegenstand wissenschaft-

licher Zergliederung gemacht werden. Seine mannigfaltigen Arten, seine Mischungen, seine Steigerung und Ausbildung zu Affekten u. s. w. erschliesst uns die Psychologie: ihre Ergebnisse und Lehren müssen, wie auf fast alle anderen Teile der Litteraturforschung, so auch auf diesen angewendet werden, damit dasjenige, was bei dem Laien ein blosser Gefühlseindruck bleibt, zu wissenschaftlicher Erkenntnis geläutert werde.

So erkennen wir, wie viel oder vielmehr wie wenig es mit der Befürchtung auf sich hat, dass durch die Bezeichnung des Poetischen als eines Gefühlswertes, die logische Behandlung der Litteratur in Frage gestellt werden könne. Ohne das Talent der Anempfindung sind wir allerdings nicht fähig, das Wesen dichterischer Erzeugnisse in uns aufzunehmen, aber das derart Erfasste können und müssen wir durchweg zum Gegenstand einer streng wissenschaftlichen Interpretation erheben.

VI. Die Normen der Poesie.

1. Es ist eine bekannte Thatsache, dass das logische Denken und das sittliche Wollen und Thun sich nach bestimmten Gesetzen regeln, nach Gesetzen, die wir zugleich als Vorschriften für das Denken und Wollen jedes einzelnen Menschen betrachten. Solche Vorschriften, nach denen sich das Denken und Thun richten soll, nennen wir Normen. So geben also die logischen Normen an, wie das Denken beschaffen sein müsse, damit es zu gesicherten Erkenntnissen führe, und die sittlichen Normen, wie das Wollen von statten gehen müsse, wenn es als moralisch gelten will. Giebt es nun vielleicht auch Normen, welche angeben, wie das Gefühl beschaffen sein muss, das sich als das Ausschlag gebende Element an jedes ästhetische Gebilde anschliesst, und dem entsprechend dessen Inhalt und Form gestaltet werden muss? Die Thatsache, dass wir ein poetisches Erzeugnis ebenso zum Gegenstand unseres Urteils machen wie das logische Denken und das moralische Handeln, weist darauf hin, dass diese Frage unbedingt zu bejahen ist. Wären die Dichtungen Naturerscheinungen, so könnten wir

4*

an ihnen vielleicht Gesetze ihrer Entstehung und Entwickelung studieren, aber wir könnten sie keinem Urteil unterwerfen. Da sie aber Produkte des Menschengeistes sind, so haben eben diese Gesetze ihrer Entstehung und Entwickelung die Bedeutung von Normen, denen sich jede dichterische Bethätigung unterwerfen muss, wenn anders sie erspriesslich von statten gehen will.

Es wäre also verkehrt, ja kindisch, zu sagen, der Theoretiker und Historiker der Litteratur dürfe dem Dichter nicht vorschreiben, was er zu thun habe, und folglich dürfe er auch keine Normen der Poesie aufstellen. Als ob wir diese Normen uns machten, uns ausklügelten und aus den Fingern saugten! Macht denn der Logiker die logischen, der Ethiker die sittlichen, der Jurist die Rechtsnormen? Nein, sie sind da, und der Mann der Wissenschaft bringt sie uns nur zu klarem Bewusstsein. So ist es auch mit den ästhetischen und insbesondere mit den poetischen Normen: wir erschaffen sie nicht, sondern wir erschliessen sie nur.

So sehr sich auch manche Forscher gegen solche Normen gesträubt haben, sie haben damit doch nur ihre eigene Blindheit erwiesen. Und thatsächlich hat auch ein jeder von ihnen sich unbewusst nach solchen Normen, deren Wesen er nicht erkennen konnte, in seinem Urteil gerichtet; wäre es anders, so hätte er das Gelungene und Misslungene nicht unterscheiden können, hätte alle poetischen Erzeugzeugnisse wie Pflanzen, Tiere oder Mineralien nur beschreiben und analysieren müssen; und wie der Naturforscher der Kohle, dem Kieselstein oder dem Golde grundsätzlich dasselbe Interesse entgegenbringt, so müsste es auch dem Litteraturforscher gleichgültig sein, ob er sich mit Goethes „Faust“ oder den Romanen der Marlitt beschäftigte. Vor solchen Konsequenzen seines Thuns würde sich freilich ein jeder bekreuzigen.

2. Wenn nun dennoch bedeutende Männer alle Normen der Poesie verworfen und in deren Aufstellung einen Uebergriff des Theoretikers in das Gebiet des Dichters erblickt haben, so muss dazu ein triftiger Grund vorhanden sein. Dieser Grund liegt darin, dass man bisher den Gegenstand

immer nur von einer Seite angeschaut hat, wo er sich höchst unzugänglich erweist. Viele halten nämlich für möglich, dass es solche poetische Normen gebe, das Mittel, sie zu erschliessen, kennen sie aber nur in einer weit ausgedehnten induktiven Darlegung über das von den besten Dichtern Geleistete und Gewollte. Man soll allein aus einer weitgehenden Analyse poetischer Meisterwerke sowie aus den oft höchst wertvollen Selbstbekenntnissen und Reflexionen der Dichter die Massstäbe gewinnen können, nach denen man alle Erzeugnisse der Poesie zu beurteilen habe. Dieser Gedanke hat ohne Zweifel etwas sehr Verlockendes; man weist auf einen Weg hin, wo man scheinbar nicht straucheln kann.

Und doch ist dieser Weg nicht allein höchst mühselig — das würde nichts schaden, — sondern er führt zweifellos nicht zum Ziele. Wenn man etwa aus den poetischen und theoretischen Werken unserer Klassiker, aus ihren ausführlichen und gelegentlichen Aeusserungen über das Wesen der Kunst eine Poetik erbaute, die uns befähigte, gleichsam mit den Augen Goethes und Schillers die Poesie zu betrachten und zu beurteilen, so würde man gewiss eine höchst wertvolle Lehre erschliessen, aber doch keine solche, die wir unter allen Umständen und gegenüber allen Werken anwenden könnten. Man würde mit ihr z. B. der Kunst Shakespeares sowie mancher Neueren, wie etwa Heinrich von Kleists, nicht ganz gerecht werden können, um von Zeitgenossen wie Ibsen, Hauptmann u. s. w. ganz zu geschweigen. — Nun käme aber vielleicht ein anderer und erschlösse die Gesetze der Kunst aus Shakespeare, oder aus den Werken irgend eines anderen grossen Dichters, würde er nicht eine Theorie aufstellen, die der aus Goethe und Schiller erschlossenen in wesentlichen Punkten widerspräche? Wem sollten wir Recht geben? Und wenn wir uns schliesslich über manche Einzelheiten verständigten — viel würde es nicht sein! — so erlebten wir vielleicht noch am Ende die bittere Enttäuschung, dass durch einen neuen grossen Dichter all unser bisschen Weisheit wieder in Frage gestellt würde, und dass wir, da wir uns doch einmal dem Machtspruch und der Praxis des Genies unterworfen hatten,

als ehrliche Leute gestehen müssten, wir seien Matthaei am letzten.

Nein, diese Methode lockt uns in ein Labyrinth, aus dem kein Ariadnefaden wieder herausführt. Sie kann uns immer nur solche Normen an die Hand geben, die unter bestimmten historischen Bedingungen anwendbar sind, sie begünstigt aber ein kritisches und litterarhistorisches Epigonentum, das unserer Wissenschaft höchst gefährlich werden kann. Nimmt doch die Klassiker-Verhimmelung schon jetzt oft genug lächerliche Formen an, die den am meisten verletzen müssen, der durch die heiligen Schauer der Poesie dieser Grössten am tiefsten berührt worden ist!

3. In diesen Normen und in dem, was aus ihnen folgt, verrät sich eine unhistorische Auffassung. Sollen die Normen historisch brauchbar sein, so müssen sie von der Erkenntnis ausgehen, dass alle poetischen Gefühlswerte bis zu einem gewissen Grade relativ sind, dass alle Dichtung hervorwachsen muss aus dem geistigen Leben der Zeit. So epochemachend der „Götz", „Werther", „Wilhelm Meister" etc. für ihre Zeit waren, so würde ihnen doch wenn sie heute entstünden, in vieler Hinsicht der Resonanzboden fehlen, durch den sie vor mehr als hundert Jahren eine so gewaltige Wirkung erzielten. Wenn nun jemand die köstlichen Eigenschaften dieser Poesie zu einem absoluten Massstab unseres Urteils erheben wollte, so würde er eben diese ihre historisch-relative Bedeutung übersehen. Daraus folgt, dass die poetischen Normen, wenn sie brauchbar sein sollen, auf diese historische Wandelbarkeit der Poesie hinweisen, und dass sie die Poesie stets im Hinblick auf ihren mütterlichen Nährboden, das Leben, würdigen müssen. Die nicht historische Litteraturbetrachtung verdient nicht den Namen wissenschaftlicher Forschung.

Nun wissen wir freilich, dass unsere Hauptaufgabe darin besteht, die objektiven Eigenschaften der dichterischen Werke zu analysieren; aber wir wissen auch, dass diese objektiven Eigenschaften erst durch die Gefühlswirkung, die sie hervorrufen, ihre eigentlich poetische Bedeutung erlangen. Hier, wo wir die allgemeinsten Grundsätze der

Poesie zu entwickeln haben, müssen wir uns daher selbstverständlich zunächst an diese letzte Instanz, an diese Gefühlswirkung halten und müssen fragen, unter welchen Bedingungen sie entsteht und zu glücklicher Entwickelung kommt. Aus diesen allgemeinen und geschichtlich nicht wandelbaren Bedingungen der poetischen Wirkung müssen sich die Normen ergeben.

Wir müssen dabei im Auge behalten, welches Mass der Unverbrüchlichkeit wir den poetischen Normen zuerkennen dürfen. Wer sich gegen die moralischen oder gegen die Rechtsnormen vergeht, den pflegen wir schlechthin zu verurteilen: ein einzelner Fehler behaftet den ganzen Charakter, die ganze Persönlichkeit mit einem unauslöschlichen Makel. Die sittlichen Normen gelten also als durchaus unverbrüchlich. Nicht so die logischen. Ein intellektueller Fehler lässt sich ausmerzen und wieder gut machen, wer ihn begangen hat, wird schnell in integrum restituiert. Von gleicher Milde wie die logischen Normen sind die poetischen: ein Fehler nach der einen Richtung kann durch eine tüchtige Leistung nach der anderen wieder wett gemacht werden, wenn auch hierdurch der Fehler niemals aufhört Fehler zu sein.

4. Wir haben gesehen, die Grundbedingung aller Poesie liegt darin, dass sie die Gefühlswerte des Lebens hervorkehrt. Die erste Norm fordert daher die Erfüllung dieser wichtigsten Bedingung. Man kann sie bezeichnen als die Norm der poetischen Bedeutsamkeit, denn dasjenige Leben, das keine Gefühlswerte auslöst, hat eben keine poetische Bedeutung, es verharrt unterhalb der Schwelle der Poesie. Man denke aber nicht, dass durch diese Norm lauter grossartige Stoffe verlangt werden sollten. Ein Dichter, der einen Schmetterling oder eine Blume besingt, erschafft doch etwas poetisch Bedeutsames, wenn er hierdurch unser Gefühl anregt. Anderseits aber wird ein Dichter, der die gewaltigsten Staatsumwälzungen darstellt, hinter unserer Forderung zurückbleiben, wenn er den Gefühlswert des Vorgangs nicht herauszukehren versteht. Zugleich aber werden wir im Hinblick auf diese Norm die relative Grösse jeder Dichtung leicht abschätzen: denn der Ausdrück *poetische*

Bedeutsamkeit lenkt unsere Aufmerksamkeit sowohl auf die Poetisierung des Gegenstandes wie auf den allgemeinen Lebenswert seines Gehaltes, und wir werden bei gleicher Poetisierung, d. h. Gefühlsvertiefung, einen Gegenstand von grossem Lebensgehalt höher stellen als einen solchen von geringem, den „Faust“ und „Prometheus“ höher als ein noch so zart gefühltes Liebesliedchen. Denn nicht nur der Vorstellungsgehalt, sondern auch die Gefühle, die der „bedeutsamere“ Gegenstand erweckt, sind von ungleich gewaltigerer Kraft als die des unbedeutenden. So selbstverständlich diese nach zwei Richtungen ausschauende Norm ist, so kann uns ihre Vergegenwärtigung im praktischen litterarhistorischen Betriebe doch nützlich sein. Sie bietet schliesslich doch die Grundlage aller gesunden Werturteile.

5. Aus der Thatsache, dass sich die Gefühle durch längere Dauer abstumpfen, dagegen durch Abwechslung steigern, ergiebt sich die Forderung, dass der Dichter, um eine tiefe Wirkung zu erzielen, das von Anderen Geleistete nicht nachbilden und mehr oder minder wiederholen dürfe, sondern dass er Selbständiges und Neues bieten müsse. Aus dieser Forderung folgt die Norm der Neuheit des Gefühlsgehaltes. Durch sie insbesondere wird auf die Relativität aller Gefühlswerte, sowie auf die unbedingte Notwendigkeit der historischen Litteraturbetrachtung hingewiesen. Der Vorzug der Neuheit des poetischen Gehaltes kann uns wesentliche Mängel einer Dichtung vergessen machen, während umgekehrt die Wiederholung bereits geprägter Gefühlswerte bei noch so sorgfältiger Darstellung ermüdet. Für diese Thatsache giebt die Litteraturgeschichte fast unzählige Beweise: der Epigone ahmt nach, der echte und grosse Dichter findet seinen eigenen Ton.

6. In naher Beziehung hierzu steht eine dritte Norm, die wir als die Norm der Abwechselung und der Kontraststeigerung bezeichnen können. Wenn die vorige Norm auf den allgemeinen Gehalt der Werke hinwies, so macht diese auf die wirksame Gestaltung dieses Gehaltes im einzelnen aufmerksam. Wir haben die Sache selbst bereits oben (S. 40), erörtert.

7. Als eine vierte Norm erkennen wir die Norm der **Harmonie des Gefühlsgehaltes.** Die mannigfaltigen Gefühle, die ein poetisches Werk sowohl nacheinander als auch gleichzeitig (z. B. durch Inhalt und Form) erregt, müssen unter einander ausgeglichen, zu einem einheitlichen Ganzen erhoben sein, wenn eine einheitliche und tiefe Wirkung erzielt werden soll. Diese Forderung steht durchaus nicht im Widerspruch zu der vorher genannten, sondern sie bildet deren Ergänzung. Die Kontrastgefühle dürfen niemals eine gewisse Grenze überschreiten, oder sie laufen Gefahr, sich, wie beim Komischen, gegenseitig aufzuheben und zu zerstören. Bei kontrastierenden Gefühlen, die aufeinander folgen ist diese Gefahr geringer: wenn auf eine ernste Szene eine heitere folgt, so werden wir sie meist, ohne eine störende Wirkung zu empfinden, willig hinnehmen und uns durch den Kontrast nur angenehm erleichtert fühlen. Wenn kontrastierende Erscheinungen neben einander gestellt sind, so müssen sie derart sein, dass sie beide ohne Störung bestehen können. So bilden die Gesinnungen Posas und Philipps in der grossen Szene des „Don Karlos" einen Kontrast, durch den beide Männer schärfer hervortreten, keiner aber geschädigt wird. Ebenso ist es etwa in den Szenen zwischen Maria Stuart und Elisabeth, zwischen Egmont und Oranien u. v. a. Die besonderen Eigenschaften jeder dieser Personen werden betont, und das Gefühl, das uns aus der Vergegenwärtigung dieser Eigenschaften erwächst, wird durch den Gegensatz klarer und bestimmter.

Aber es giebt eine Grenze, wo solche Wirkung aufhört. Wenn mit dem Pathos die banalste Prosa oder Gemeinheit, mit dem Wunderbaren das krass Naturalistische, mit dem Gewaltigen das Niedliche, mit dem Heiligen das Cynische etc. verknüpft wird, so ist der Erfolg der, dass eins die Wirkung des andern aufhebt und vernichtet. Die Norm der Harmonie des Gefühlsgehaltes fordert, dass solche Störung vermieden werde. Aber sie fordert mehr. Sie stellt es als ein zu erstrebendes Ziel hin, dass die in einem Werke herrschende Grundstimmung einheitlich festgehalten werde. Werke, die dieser Forderung in hohem Grade

genügen, gelten in der That seit langer Zeit als klassisch vollendet. So z. B. die Tragödien des Aeschylos und Sophokles, von Goethes Dichtungen vor allem „Iphigenie" und „Tasso", die wie gewaltige Symphonieen in einheitlichem Grundton des Gefühls durchgeführt sind; auch „Hermann und Dorothea" ist trotz zahlreicher realistischer Züge durch die reinste Harmonie des gesamten Gefühlsgehaltes ausgezeichnet; von Schillers Werken gehören die Meisterdramen seiner letzten sieben Jahre hierher, keins aber so sehr wie die grossartige „Braut von Messina". Von neueren Künstlern hat insbesondere Richard Wagner das Gesetz der Gefühlsharmonie beachtet, dergestalt, dass jedes seiner Werke von einer anderen, aber stets einheitlich durchgeführten Grundstimmung beherrscht ist.

Dagegen lässt Shakespeare die Harmonie der Gefühlswirkung nicht selten vermissen; er unterbricht die ernstesten Situationen durch die Spässe seiner Narren und volkstümlichen Personen, und zwar oft wohl nur, um dem Janhagel ein Zugeständnis zu machen. Man denke an die Aenderungen, die Schiller, der streng, vielleicht allzu streng auf die Gefühlsharmonie hielt, in seiner Bearbeitung des „Macbeth" anzubringen für nötig erachtete. Vieles aber, was bei Shakespeare beanstandet worden ist, was manchem als Störung der Gefühlsharmonie erscheinen könnte, lässt sich als wohlthuende Abwechslung oder wirksamer Kontrast wohl verteidigen; so z. B. die Totengräberszene im „Hamlet", durch deren groteske Spässe die furchtbaren Ereignisse am Königshofe in ihrer erschütternden Grösse um so drastischer abgehoben werden: hier der sorglos witzelnde Alltagsmensch, dort der innerlich zerrissene Hamlet und die jammervolle Erfüllung von Ophelias Schicksal.

Die Grenze, wo man eine Erscheinung noch als wirksamen Kontrast oder als bereits störende Disharmonie auffassen soll, ist nicht immer ganz leicht zu ziehen; so z. B. in manchen Gedichten Heines, der sowohl komische wie ernste Kontraste mit Vorliebe heraushebt und oft von einem zum anderen übergeht. Da ist es denn begreiflich, dass manches, was er selbst ganz ernst genommen hatte, bei

Lesern, die in ihm nur den Witzbold sahen, als komisch betrachtet wurde. Heine, der durch Kontrastgefühle oft Grosses erreicht, hat sich auf der andern Seite gegen die Norm der Gefühlsharmonie wie kein zweiter versündigt.

Diese Norm erstreckt sich wie auf den Inhalt an sich, so insbesondere auch auf das Verhältnis von Inhalt und Form. Nur *die* Form der Sprache und des Versbaues ist gut, welche Gefühle erregt, die den vom Inhalt erweckten parallel gehen. Jeder Inhalt verlangt seine besondere Form: ein schalkhaftes Liebeslied in der Nibelungenstrophe, ein deutsches Lustspiel in Trimetern, eine Tragödie in Stanzen und Terzinen, ein Epos in Ghaselen u. s. w. wären unerträglich. Aber das ἦθος, der Gefühlscharakter bestimmter Versmasse wirkt auch auf den Inhalt zurück: gemeine und prosaische Wendungen sind in Versen störend, der behagliche Hexameter verhindert den Ausbruch heftiger Leidenschaften und Affekte u. dergl. m. So findet die Norm der Gefühlsharmonie ihre unbedingteste Anwendung in bezug auf das Verhältnis von Inhalt und Form.

8. An fünfter Stelle nennen wir die *Norm der poetischen Abtönung der Gefühle*. Wir haben die Thatsache oben (S. 43 ff.) genauer besprochen und dabei hervorgehoben, dass sich über das Mass der Abtönung keine genauere Vorschriften machen lassen.

Alle diese Normen erstrecken sich auf die von der Poesie zu verlangende Gefühlswirkung; sie sind allgemeinster Natur, lassen sich auf die Erzeugnisse aller Zeiten anwenden und nehmen gerade auf den geschichtlichen Wandel der poetischen Werte ausdrücklich Rücksicht. Zu ihnen gesellen sich fünf andere Normen, die nicht bei der Gefühlswirkung stehen bleiben, sondern die objektiven Bedingungen festzustellen suchen, unter denen solche Wirkungen eintreten.

9. So deutlich wir die Grenzen erkennen, welche Poesie und Wirklichkeit von einander trennen, so müssen wir doch jede Litteraturbetrachtung, welche die Kunst ohne Rücksicht auf das Leben würdigen will, als nicht wissenschaftlich zurückweisen. Die Kunst giebt eine wenn auch noch so

„abgetönte“ und gereinigte Darstellung des Lebens, sie selbst ist ein hoch bedeutsamer Faktor des Lebens und wirkt auf dieses nachhaltig zurück. Diese Thatsache lässt sich durch strenge logische Beweise nicht erhärten, aber sie ist so zweifellos, dass sie keines Beweises bedarf. Sehen wir doch in Goethes und Schillers Werken mit die wichtigsten Kulturfaktoren unserer Nation. Daher ist die Ansicht, welche die Kunst zu einem Spiel erniedrigen (oder erhöhen) will, mindestens irreführend, obwohl sie von sehr bedeutenden Männern verfochten worden ist.

Wenn nun die Poesie derart vom Leben abhängt und derart auf das Leben zurückwirkt, so erhebt sich natürlich die Frage, welches Leben sie darzustellen habe. Dieser Begriff umfasst ja eine unendliche Fülle konkreter Thatsachen. Alles was ist, was je gewesen ist und was sich der Menschengeist nur erdacht hat, lässt sich unter den Begriff des Lebens fassen. Aber sollte nun alles, das fern oder nahe Liegende, gleich brauchbar sein? Gewiss nicht. Denn zweifellos haben die verschiedenen Dinge, Vorgänge und Zustände des Lebens, je nachdem sie uns nahe oder fern liegen, für uns einen ganz verschiedenen Gefühlswert. Unter Leben verstehen wir in erster Linie das, was in uns lebt, und poetisches Leben besitzt das, was unser Herz bewegt.

Nun nehmen wir natürlich nicht nur das Leben der Gegenwart in uns auf und nicht nur das unseres Volkes, sondern auch die Vorgänge der Vergangenheit ergreifen unsere Seele, und bei fremden Völkern finden wir manches, was uns anzieht und beschäftigt, ja die Ferne wirkt durch den Reiz der Neuheit besonders poetisch. Wenn wir aber von diesem Reiz des Ungewohnten, der schnell verschwindet, absehen, so erkennen wir deutlich, dass alles räumlich und zeitlich von uns entrückte Leben nur dann poetisch wirkt, wenn es durch irgendwelche innere Bande mit den in uns vorherrschenden Gefühlen verknüpft ist. Das ist zunächst der Fall mit dem, was man als das allgemein Menschliche bezeichnet.

Aber es giebt auch vieles, was spezifischere Eigentümlichkeiten aufweist und uns deshalb wert und teuer ist,

weil es von den besonderen Gefühlen durchdrungen ist, die den Deutschen vor anderen auszeichnen. Der Dichter ergreift uns am meisten, der das Rätsel unseres eigenen Herzens löst, der Dichter, der national und volkstümlich denkt und fühlt, der sein Volk versteht, der es liebt und sich mit ihm eins weiss. Nichts Irdisches kann ihm einen festeren Halt geben, als wenn er im Bewusstsein der Nation wurzelt, und durch nichts kann er dieser mehr bieten, als durch solch tiefes Erfassen ihrer Eigenart. Wenn Lessing das Nationalgefühl als eine Schwäche betrachtete, so sind wir jetzt Gott sei Dank so weit, gerade umgekehrt im Kosmopolitismus eine flaue und schädliche Gesinnung zu erkennen. Jedesfalls aber wird durch ihn eine köstliche Quelle der Poesie verschüttet, und unsre Klassiker selbst, vor allem Schiller, wussten trotz der Ungunst der Zeiten diese Quelle doch immer wieder zu finden. Selbstverständlich wollen wir nicht dem bramarbasierenden Teutonismus das Wort reden: derjenige denkt oft am meisten national und volkstümlich, der am wenigsten davon spricht; es giebt eine nationale Scheinheiligkeit und Heuchelei, wie es eine religiöse giebt; auch hier gelte das Wort: an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen.

Wenn nun diese Thatsache unzweifelhaft feststeht, dass derjenige unser Gefühl am stärksten und schönsten erregt, der an unser eigenes Seelenleben anknüpft, wenn wir in dieser Thatsache ein Gesetz der ästhetischen Wirkung erkennen, so dürfen wir dieses Gesetz auch als eine Vorschrift für den Dichter, als eine poetische Norm auffassen. Wir bezeichnen sie als die Norm des zeitgemässen, nationalen und volkstümlichen Gehaltes.

Es braucht nach dem vorher Gesagten nicht mehr hervorgehoben zu werden, dass wir unter nationalem Gehalt nicht etwa lauter Stoffe der Nationalgeschichte verstehen; national soll heissen: nach deutscher Weise gedacht und gefühlt. So sind viele, nicht alle, dem klassischen Altertum entlehnten Stoffe unserer Klassiker doch zeitgemäss und national behandelt, vor allem die „Iphigenie“: weit erhaben über die Anschauung der Griechen, stellt sich die Heldin



des Stückes uns dar als das deutsche Frauenideal des 18. Jahrhunderts. Ebenso ist der Vorwurf, dass Shakespeare in seinen Römerstücken nur Engländer seiner Zeit auftreten lasse, in Wahrheit ein grosses Lob.

10. Eine siebente Norm äussert sich über die Frage, ob der Dichter das Leben treu darstellen solle, wie es ist, oder ob es ihm gestattet sei, nach Belieben frei schaltend daran zu ändern. Wir haben gesehen, dass eine blosse Nachbildung des Lebens durch die Normen der poetischen Bedeutsamkeit und der poetischen Abtönung der Gefühle verhindert wird. Sie schliessen zahlreiche Vorgänge als unbrauchbar von der Poesie aus; sie verlangen, dass das zur Darstellung ausgewählte Leben von Schlacken gereinigt werde; indessen sie verändern es nicht in seinem Kern. Aber die Umwandelungen im einzelnen sind doch sehr bedeutend: die Frage, ob etwas wirklich so geschehen, wie er es darstellt, kümmert den Dichter nicht, wohl aber die Frage, ob es so geschehen könne; er achtet nur die Grenzen der Möglichkeit. Wie immer wir uns das Gesetz der Kausalität begründet und entstanden denken, es bildet eins der wichtigsten Besitztümer unserer Seele, und wir wenden es unwillkürlich an bei Betrachtung aller Vorgänge dieser Welt, es sei denn, dass wir uns etwas ausdrücklich als nicht kausal bedingt, als wunderbar, vorstellen. Wenn der Dichter nun das wirkliche Leben zum Gegenstand seiner umbildenden Darstellung macht, so muss er darin auch das Gesetz der Kausalität herrschen lassen, oder er stört und zerreisst unser Gefühl in der empfindlichsten Weise. Ein plötzlicher Uebergang vom Möglichen zum Wunderbaren ist unleidlich. Sobald uns der Dichter aber einmal in die Traum- und Zaubersphäre eingeführt hat, sind wir gern bereit, uns das Unglaublichste vorführen zu lassen.

Bei diesen Forderungen muss man sich aber wiederum der historisch-relativen Bedingungen der Kunst bewusst bleiben. Der Dichter schafft für seine Zeit, er passt sich dem Bewusstsein dieser an. Nun sind die Grenzen des Möglichen und Wunderbaren früher ganz anders gezogen worden als jetzt. Der Wunderglaube durchsetzte das Leben,

während er jetzt nur in kümmerlichen Resten fortvegetiert. Shakespeare durfte in dieser Hinsicht seinem Publikum viel mehr zumuten als Goethe dem seinigen; in jedem von beiden wirkte eben die Anschauung der Zeit. Und denken wir nun gar an die Dichter des Mittelalters, so sehen wir, wie unbrauchbar allgemeine, für alle Zeiten gültige ästhetische Massstäbe wären. Dagegen verurteilt Lessing mit Recht das Gespenst des Ninus in Voltaires „Semiramis"; er thut es, weil diese Nachbildung Shakespearescher Geister so ungeschickt und plötzlich hineinplatzt: wir würden sie allein deshalb schon beanstanden, weil Voltaire nicht zu Shakespeares Zeit lebte, und weil er und seine Zeit an keine Wunder glaubten. Auch die „Jungfrau von Orleans" mutet uns schon etwas viel zu, zumal das Mögliche und Unmögliche schlecht vermittelt und ausgeglichen ist; Schiller verlangte offenbar, dass sich sein Publikum auf das geistige Niveau des 15. Jahrhunderts zurückversetze, und verstiess in wesentlichen Punkten gegen die Norm des zeitgemässen Gehaltes.

Wenn wir von der Poesie Beachtung des Gesetzes der Kausalität verlangen, so müssen wir also hinzufügen: so wie die Zeit die Kausalität auffasst und versteht. Wenn wir als Lebenswahrheit dasjenige bezeichnen, was eine jede Zeit für wahr oder wenigstens für möglich hält, so würde die Norm der Lebenswahrheit ausdrücken, dass sich der Dichter an diese Grundlage des logischen Denkens seiner Zeit zu binden habe. In dem Hörer oder Leser darf niemals die Anschauung aufkommen, dass der Dichter etwas vor sich gehen lasse, was nicht geschehen könne. Tritt dieser Fall ein, so erkaltet sein Anteil, die tiefste Gefühlswirkung wird zerstört.

Etwas anderes ist es, wenn der Dichter ein für allemal von der Lebenswahrheit absieht und uns in eine Welt der Wunder und Phantasieen einführt; er entkräftet hierdurch unsern Einspruch. Nur würden wir fragen, ob er uns denn für unseren Verzicht auf einen zeitgemässen Gehalt irgendwie entschädige. So ist für Goethe die Faustfabel nur ein Gefäss gewesen, in das er den tiefsten poetischen Gehalt

seiner das Leben der Zeit ergründenden Seele aufgefangen hat, dagegen hat er auch nicht den geringsten Versuch gemacht, uns in die Anschauungsweise des 16. Jahrhunderts zurückzuversetzen. Er hat die alte Fabel teils symbolisch umgedeutet, teils mit souveräner Ueberlegenheit behandelt, so dass sich das Veraltete des Stoffs nirgends störend geltend macht; er lässt uns nie daran zweifeln, welche Anschauung er selbst von der Lebenswahrheit hat: mit welch feiner Ironie hat er die Erscheinung des Pudels, die Vertragsszene, die Hexenküche u. s. w. geschildert! Dagegen verlangt Schiller, dass wir den schwarzen Ritter und den urplötzlich Johannas „Schuld“ durch Donner bestätigenden Himmel ernst und mit Gruseln aufnehmen, und das ist viel verlangt. — Der moderne Dichter wird das Wunderbare vor allem aus zwei Gründen darstellen: um es als Symbol für tiefere Gedanken zu verwerten, oder um es komisch zu behandeln.

Die Bedeutung der Norm der Lebenswahrheit verstehen wir erst dann recht, wenn wir auf die zahlreichen Verstösse blicken, welche gegen sie begangen worden sind. Da das Aussergewöhnliche und Abenteuerliche starke Gefühle anregt, so haben es die Dichter nur zu oft auf Kosten der Lebenswahrheit dargestellt. Dazu kamen dann Theorien wie die, dass die Kunst nur ein Spiel sei, dass man die Welt nicht schildern solle, wie sie sei, sondern wie sie sein solle, dass es eine besondere poetische Gerechtigkeit [illegible] u. dgl. m., und die Poesie entartete zu phantastischem Unfug. Der heftige Rückschlag des modernen Naturalismus ist daher sehr begreiflich, soviel Verkehrtes auch diese Bewegung mit sich gebracht hat.

Ein jeder betrachtet es als einen der grössten Vorzüge, die eine Dichtung aufweisen kann, wenn sie — unter Befolgung der anderen poetischen Normen! — das Leben treu und scharf wiederspiegelt, wie es ist. Das Auge des Dichters erblickt eben in der äusseren und inneren Welt vieles, was den blöderen Sinnen des Alltagsmenschen verschlossen bleibt. Ein Gefühl starker Befriedigung ergreift jeden, der beim Lesen eines dichterischen Werkes zu sich selber sagen kann:

wie richtig ist dies oder jenes beobachtet; so machen's die Menschen, so handle, so fühle ich selbst, nur hab' ich's mir niemals klar machen können! Wenn wir Shakespeares und Goethes Grösse rühmen, so denken wir mit in erster Linie an die Lebenswahrheit ihrer Poesie, und wir können es verstehen, dass Goethe, im Hinblick auf dieses Ideal, nur ungern etwas darstellte, was er nicht selbst erlebt hatte.

11. Als eine achte Norm nennen wir die Norm des konkreten Lebensgehaltes, die sich mit der soeben erörterten in einigen Punkten berührt. Ihren Inhalt erkennen wir am leichtesten dadurch, dass wir sagen: die Poesie soll sich von den besonderen Eigentümlichkeiten freihalten, welche die wissenschaftliche Auffassung des Lebens auszeichnen. Der Forscher kann nur dadurch die einzelnen Lebenserscheinungen ergründen, dass er sie aus ihren Zusammenhängen herauslöst und einer besonderen Untersuchung unterwirft, in der er alle begleitenden Nebenumstände, die für die Sache unmittelbar ohne Belang sind, oder die sie nur stören würden, ausser Acht lässt. So erörtert z. B. der Sprachforscher die Lautgeschichte, die Formenlehre, die Syntax, die Wortbildungs- und Bedeutungslehre für sich, obwohl alle diese Dinge an ein und demselben konkreten Untersuchungsobjekt zugleich erscheinen. Er isoliert einzelne Gegenstände für seine Betrachtung und abstrahiert von allem übrigen, was mit ihnen zusammenhängt, er bedient sich des methodischen Hülfsmittels der sogenannten isolierenden Abstraktion. Genau ebenso verfährt man in allen anderen Wissenschaften. Wenn wir eine Dichtung analysieren und etwa ihren Ideengehalt, ihren besonderen ästhetischen Gefühlsgehalt, den Aufbau der Handlung, die Charaktere, Sprache und Versbau u. s. w. nach einander behandeln, so lösen wir für unsere Untersuchung durch Abstraktion die einzelnen Teile des Objektes heraus, die in Wirklichkeit alle mit einander unlösbar vereinigt sind.

Kann und darf die Poesie ebenso verfahren? Die Antwort ist ein entschiedenes Nein. Während sich die Wissenschaft durch diese isolierende Abstraktion von dem konkreten Leben entfernt, während sie in ihren abstrakteren

Disziplinen, wie etwa der Mathematik und Philosophie, oft jede unmittelbare Verbindung mit der Wirklichkeit verliert, ist es die hoch beachtenswerte Eigentümlichkeit der Kunst, dass sie diese Wirklichkeit (abgesehen von den früher erörterten Modifikationen) in ihrer unverfälschten Einheit beibehält und darstellt. Sie mag sich durch die Ergebnisse der Wissenschaft in ihrer Auffassung vorteilhaft beeinflussen lassen: ihrer Methode folgt sie nicht.

Hierzu kommt eine andere, früher (S. 21f.) bereits erörterte Abweichung der wissenschaftlichen Auffassung von der künstlerischen. Dem Forscher bilden die einzelnen Gegenstände seiner Untersuchung niemals das letzte Ziel seines Denkens, vielmehr ordnet er jede Thatsache in einen grösseren Zusammenhang ein, und sein Erkenntnistrieb wird erst befriedigt, wenn er diese Zusammenhänge in immer weiterem Umfange überschaut. Niemals aber wünscht er, bei einzelnen Thatsachen liebevoll zu verweilen; hat er sie erschlossen, so sind sie für ihn abgethan, und er eilt weiter vorwärts. Dagegen ist es für den Dichter gerade bezeichnend, dass er sich in seinen besonderen und deutlich abgegrenzten Gegenstand liebevoll versenkt und seine Blicke nicht über ihn hinausschweifen lässt.

Das wichtigste Charakteristikum der wissenschaftlichen Auffassung — das mit den beiden soeben genannten Eigentümlichkeiten eng zusammenhängt —, ist aber dies, dass sie sich zu ihren Operationen in ausgedehntem Masse der Begriffe bedient, in denen oft höchst verwickelte Denkakte in einer einzigen stellvertretenden Vorstellung zusammen gefasst sind: die Wissenschaft ist, um sich erfolgreich zu bethätigen, oft gezwungen, sich sehr weit von den konkreten Vorstellungen der Wirklichkeit zu entfernen. Durch diese reichliche Aufnahme mehr oder minder abstrakter Begriffe unterscheidet sie sich durchaus von der Kunst der Poesie, die zwar auch der Begriffe nicht ganz entraten kann, die aber niemals den festen Boden konkreter Vorstellungen aufgeben darf.

Ich sage: die Poesie kann der Begriffe nicht ganz entraten. Diese Behauptung erheischt eine genauere Erklärung.

Der Begriff ist das Gegenteil von Anschauung; den Begriff als solchen können wir uns niemals sinnlich vorstellen. Wohl aber ist es in vielen Fällen leicht und einfach, vom Begriff zu einer einzelnen sinnlichen Anschauung überzugehen, während in anderen Fällen ein solcher Uebergang unausführbar ist. Aus dieser Scheidung ergiebt sich die Sonderung der konkreten und abstrakten Begriffe. Durch diese Ausdrücke wird das „Verhältnis des Begriffs zu seiner repräsentativen Vorstellung“[1]) bezeichnet. Wenn der Begriff nicht nur durch das Wort vertreten wird, und wenn wir vielmehr mit dem Wort zugleich auch noch eine sinnliche Vorstellung verbinden können, in der die wesentlichen Merkmale des Begriffs zum Ausdruck kommen, so liegt ein konkreter Begriff vor. So fassen wir z. B. Mensch, Blume, Berg, Baum etc. als konkrete Begriffe auf. Wenn wir dagegen den Denkinhalt des Begriffs nur durch das Wort vertreten sehen, aber keine dem Begriff entsprechende Anschauung damit verbinden können, so liegt ein abstrakter Begriff vor. So ist z. B. der reiche Inhalt der Begriffe Tugend, Freiheit, Gerechtigkeit etc. ausser durch das Wort durch keine sinnliche Vorstellung in unserem Bewusstsein lebendig zu machen (abgesehen etwa von allegorischen Personifikationen, die wir hier bei Seite stellen). Die Unterscheidung der abstrakten und konkreten Begriffe ist zwar nicht von allen, aber doch von den meisten Logikern in dieser Weise ausgeführt; wir müssen an ihr jedesfalls festhalten, da es die in den einzelnen Wissenschaften und im Leben allgemein übliche ist.

Man sieht nun auf den ersten Blick, dass die Sprache, das Ausdrucksmittel der Poesie, sowohl von konkreten wie abstrakten Begriffen ganz durchsetzt ist, und wir müssen es daher als selbstverständlich betrachten, dass sich auch die Poesie der Begriffe bedient. Man lese z. B. den ersten Monolog in Goethes „Faust“, da ist in den ersten 32 Versen eine rein begriffliche Auseinandersetzung gegeben, bis zu den Worten:

---

[1]) Wundt, Logik, Bd. 1: Erkenntnislehre, 2. Aufl., Stuttg. 1893, S. 111 ff.

Schau' alle Wirkenskraft und Samen
Und thu' nicht mehr in Worten kramen.

Hierauf aber, wo plötzlich Stimmung, Versbau und Sprache eine so merklich andere Färbung erhalten, da tritt zugleich statt des begrifflichen Ausdrucks der Anschauungs-Ausdruck siegreich hervor:

O sähst du, voller Mondenschein,
Zum letzten Mal auf meine Pein,
Den ich so manche Mitternacht
An diesem Pult herangewacht.
Dann über Büchern und Papier,
Trübseliger Freund, erschienst du mir ...

In diesen Worten ist alles Anschauung, Bild und Leben. Man sieht den grübelnden Forscher, an seinem Pult, gelehnt auf Bücher und Papier, hinaufschauen zu dem trübseligen Licht des Mondes. Wo ist in den früheren Versen solches konkretes Leben in Fausts Schilderung seines Zustandes? Nirgends. Dort herrschen die Begriffe (konkrete und abstrakte), hier die Anschauungen vor.

Beides muss der Poesie vergönnt sein; auch der begriffliche Ausdruck kann ihr unmöglich ganz versagt werden.

Indessen dieses Beispiel des Faustmonologs weist uns doch bereits auf gewisse Grenzen der Begriffs-Darstellung hin: obwohl dasjenige, was Faust in den ersten 32 Versen sagt, sich nur zum geringsten Teil in Anschauungen übersetzen lässt, so ist doch die ganze Situation selbst höchst anschaulich: wir sehen einen Mann mit dem charakteristischen Ausdruck des grüblerischen Gelehrten, mit langem Bart, in eigenartiger Tracht, zur Nachtzeit nachdenklich dasitzen auf seinem Armsessel, neben dem Pult; das hochgewölbte enge gotische Zimmer von matter Lampe erleuchtet. Dieses Bild giebt die anschauliche Grundlage für jene blasseren begrifflichen Darlegungen; die letzteren sind ganz und gar eingespannt in den Rahmen der Anschauungen. — Aehnliches liesse sich sagen über die theoretischen Darlegungen des Marquis Posa in der grossen Szene mit Philipp und über viele andere poetische Erzeugnisse,

in denen das begriffliche Element dem Anschaulichen beigesellt ist.

Wir sehen also, dass das begriffliche, verstandesmässige Denken zwar in der Poesie überall mit hervortritt, denn die Sprache ist Trägerin zahlloser Begriffe; aber es muss der Anschauung dienstbar bleiben. Sobald der anschauungslose Verstand selbständig und allein zur Geltung gelangt, so entfremdet sich die Poesie ihrer Hauptaufgabe: das Leben abzubilden und darzustellen, und in demselben Augenblick verliert sie den Charakter ihrer poetischen Bedeutsamkeit. Die Begriffe sind niemals Bilder des Lebens. Das sind die Grenzen, innerhalb deren der Verstand in poetischen Gebilden unmittelbar hervortreten darf. Die Rolle, die er hier zu spielen hat, lässt sich im Einzelnen und Besonderen nicht abgrenzen, sie lässt sich nur allgemein durch das Wort *Dienstbarkeit* bezeichnen; aber man darf sicher sein, dass es in einem Hause um so besser bestellt ist, je weniger der Wille des Dieners und je mehr der Wille des Herrn zu sagen hat.

Es dürfen also Reflexionen, mit denen die Menschen ja auch die Vorgänge der Wirklichkeit reichlich begleiten, von der Poesie nicht grundsätzlich ausgeschieden werden. Erschliesst sich in ihnen eine tiefe und selbständige Auffassung, wie etwa in den zahlreichen Reflexionen Goethes und Schillers, so werden sie wie das konkrete Leben eine starke poetische Gefühlswirkung auslösen. Schiller vor allen versteht es, auch die abstrakten Gedanken durch dithyrambisches Pathos zu beseelen. Aber wie vieles unter seinen Darstellungen dieses Inhaltes bleibt selbst einer grossen Anzahl der Gebildeten verschlossen! Hat man zu wählen zwischen den langwierigen Reflexionen, mit denen Tieck seine Novellen durchsetzt hat, und zwischen der spröden Enthaltsamkeit, die Heinrich von Kleist in dieser Hinsicht verrät, so wird man nicht zweifeln können, dass dem letzteren der Vorzug gebührt.

So sehen wir, in welchem Sinne die Norm des konkreten Lebensgehaltes aufzufassen ist. Sie verlangt, dass alle jene Denkoperationen vermieden werden, durch welche sich die



Wissenschaft von der Vergegenwärtigung der konkreten Thatbestände mehr oder minder weit entfernt, und dass die abstrakten Vorstellungen, die nicht ganz vermieden werden können, doch stets in den Rahmen lebendiger Anschauungen eingespannt erscheinen.

12. Den Inhalt einer neunten Norm, die wir die Norm der moralischen Anschauung nennen möchten, haben wir bereits oben ausführlich erörtert (S. 23—37). Wir haben dort gesehen, dass es für den Dichter keinen Grund giebt, in der Darstellung menschlicher Handlungen und menschlicher Leiden in irgendwie wesentlichen Punkten mit Rücksicht auf moralische Lehren von der Wirklichkeit abzuweichen; noch viel weniger ist es seine Aufgabe, durch die Kunst die Menschen zu bessern und zu bekehren. Aber wir haben auch gesehen, dass seine Schilderungen kein Rückgrat haben, wenn sie nicht getragen sind von der Einsicht in den sittlichen Zusammenhang des Lebens, wenn sie nicht ein klares Gefühl für moralischen Wert und Unwert verraten. Dabei hoben wir hervor, dass dem Dichter weitgehende Selbständigkeit in seinen ethischen Anschauungen zugestanden werden müsse, und dass seine Aeusserungen in dieser Richtung nicht nach einer Schablonen-Moral und nach hergebrachten Vorurteilen beurteilt werden dürften. Aber wie immer sein Standpunkt sei — natürlich ist nicht jeder zu billigen — wir verlangen, dass der Dichter hier fest stehe, wir verlangen eine ausgeprägte sittliche Gesinnung oder ein klares sittliches Gefühl. Nur dieser Forderung giebt die Norm der moralischen Anschauung Ausdruck.

Fast alle grossen Dichter haben dieser Norm in hohem Grade genügt, dergestalt, dass es meist ein Leichtes ist, aus ihren Werken ihre sittliche Lebensanschauung abzuleiten. Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller, Uhland, Rückert, Scheffel, Keller, Freytag u. v. a., sie geben sich als geschlossene Persönlichkeiten von deutlichstem ethischen Gepräge. Dagegen genügt z. B. Heine dieser Norm nur unvollkommen; sein persönliches Verhalten im wirklichen Leben hat bei dieser Frage nur mittelbare Bedeutung, von

eigentlichem Belang sind nur seine poetischen Aeusserungen: wenn er in diesen auch oft nicht nur durch sein echt dichterisches Gefühl, sondern auch durch die Entschiedenheit der freiheitlichen Ueberzeugungen erfreut, so zeigt er sich doch zu anderen Zeiten so unsicher und widerspruchsvoll, dass wir deutlich sehen: er steht nicht fest auf den eigenen Füssen, er ist ein schwankendes Rohr, das sich von dem Wind jeweiliger Stimmungen hin und her bewegen lässt.

13. Als eine zehnte Norm nennen wir schliesslich die Norm der Einheit der poetischen Gebilde. Sie ist so selbstverständlich, dass wir zu ihrer Begründung nicht viel zu sagen brauchen. Sie ist durch die poetische Praxis in unzähligen Fällen bestätigt. Wie schon Aristoteles forderte, dass jedes Dichtwerk Anfang, Mitte und Ende haben müsse, so nach ihm wohl ausnahmslos alle anderen Theoretiker. Dabei fassen wir die Einheit nicht als Einheit der Handlung oder gar als Einheit des Ortes und der Zeit, sondern nur als Einheit des Interesses; gegen die Verbindung mehrerer Handlungen ist nur unter bestimmten Bedingungen etwas einzuwenden.

Ist nun diese Forderung so allgemein anerkannt, so muss sie auch ihre einfache psychologische Ursache haben. Sie liegt darin, dass die von der Poesie erregten Spannungsgefühle, wie wir gesehen haben (S. 41 f.), unbedingt ihre Lösung verlangen, wenn anders wir nicht mit einem starken Missbehagen von dem Werke hinweggezogen werden sollen. Hierbei kann die Lösung oft lange hinausgeschoben und durch mannigfaltige Abschweifungen hintangehalten werden: die Einheit bleibt bestehen, wenn nur schliesslich der angesponnene Faden zu Ende geführt wird. Wir werden später sehen (S. 90), dass die Norm der Einheit ausserdem durch die besondere Bethätigungsweise der dichterischen Phantasie begründet wird: es ist dieser eigentümlich, dass sie nicht etwa einzelne Eindrücke mosaikartig zusammensetzt, sondern dass sie stets von einem Grundmotiv, einer Gesamtvorstellung ausgeht, die sie nun erst allmählich in ihre Teile auseinanderlegt, unter reichlicher Einstreuung neuer Er-

findungen im einzelnen. Es deutet also schon jede normale Konzeption eines Kunstwerkes auf diese Einheit hin.

Ueber ihre Gestaltung im einzelnen giebt es keine bindenden Vorschriften. Die verschiedenen Gattungen der Poesie sind in dieser Hinsicht verschieden streng, das Drama erheischt eine strengere Einheit als der Roman. Im einzelnen Falle wird es nicht schwer sein zu sagen, ob durch eine episodische Abschweifung das Werk gelitten hat oder nicht. Sobald unser Gefühlsinteresse eine störende Ablenkung erfährt, werden wir den Dichter mit Recht tadeln; sobald wir aber merken, dass eine Abschweifung mittelbar zur Verstärkung dieses Gefühlsinteresses dient, werden wir sie als einen künstlerischen Vorteil betrachten. So ist z. B. Lessing in seinen episodischen Einschaltungen immer sehr glücklich gewesen: im „Nathan" hat er durch die Szene, in der der Patriarch auftritt, in der „Emilia Galotti" durch die Orsina, vor allem aber in der „Minna von Barnhelm" sowohl durch die Dame in Trauer als durch Riccaut de la Marlinière das Interesse für die Haupthandlung auf das vorteilhafteste zu beleben gewusst.

So geht also die Norm der Einheit darauf hinaus, dass in einer Dichtung nichts unerwähnt bleibe, was zur Befriedigung des erregten Interesses, zur Lösung der Spannung erforderlich ist, dass aber auch nichts dargestellt werde, was ausserhalb dieses Interesses liegt. Der derart gefassten Norm genügen in der That viele Werke gar nicht, und noch mehrere nur unvollkommen. Es ist nicht nur Sache des logischen Verstandes, sondern vor allem der Anempfindung, im einzelnen Falle festzustellen, ob die Grenzen richtig eingehalten sind oder nicht.

Es giebt Dichter, denen es schwer fällt, sich überhaupt zu grösseren einheitlichen Kunstgebilden aufzuschwingen; so hat z. B. Heine immer nur Einzelheiten — oft mit grosser dichterischer Kraft — gestaltet, die er dann höchst äusserlich, etwa an der Hand von Reiseschilderungen, zu einem strengere Anforderungen keineswegs befriedigenden Ganzen zusammengefügt hat. Dagegen hat Goethe in den ersten drei Büchern von „Dichtung und Wahrheit" einen Stoff,

der sich nur schwer einheitlich fassen liess, mit grossartiger Kunst zu einem geschlossenen Ganzen geformt.

14. Wir überschauen hiermit die Hauptforderungen, die sich aus den von allen Zeitverhältnissen unabhängigen Lebensbedingungen der Poesie ergeben, die Forderungen, welche erfüllt sein müssen, wenn die Kunst ihrer Aufgabe gerecht werden will: die Gefühlswerte des Lebens zu erschliessen. Diese Normen nehmen durchweg Rücksicht auf die Relativität der poetischen Werte: sie verweisen wiederholt auf die verständig ergänzende Interpretation des Kritikers, so wie gute Rechtsvorschriften der diskretionären Gewalt des Richters manches anheimgeben. Sie enthalten nichts, was nicht durch die gesunde Praxis einsichtiger Litteraturforscher in vielen Fällen längst beachtet worden wäre, ebenso wie etwa der Ethiker durch die sittlichen Normen, die er aufdeckt, nichts erschliessen wird, was nicht durch Menschen von tüchtiger Moral schon immer befolgt worden wäre. Die Normen sind ja keine Erfindungen der grüblerischen Theorie, sondern sie sind nur der zusammenfassende Ausdruck für längst bestehende Gesetze. Wie aber der verständige Leser eines ethischen Werkes aus diesem mannigfaltige Eindrücke mitnimmt, die auf die sittliche Gestaltung seines Lebens zurückwirken werden, ebenso wird die Vergegenwärtigung der poetischen Normen dem Historiker der Litteratur seine kritische Arbeit erleichtern, wie sie auch vielleicht den Dichter vor Fehltritten bewahren könnte.

Diese Normen erstrecken sich auf einen Gegenstand, in dem ein Irrtum niemals von solch symptomatischer Bedeutung ist wie auf moralischem Gebiete. Ein Verstoss gegen die eine Norm kann durch glänzende Erfüllung einer anderen einigermassen ausgeglichen werden. Wenn die blosse Analyse dichterischer Meisterwerke zur Aufdeckung der Normen als unzulänglich erachtet wurde, so müssen doch die auf anderem Wege ermittelten durch den Hinweis auf die Leistungen der grössten Dichter auf Schritt und Tritt bestätigt werden. Die Beispiele, die wir brachten, werden wenigstens die Hauptpunkte beleuchten.

Mit den erwähnten Normen sind nicht alle genannt worden, aber alle, die sich, so weit ich sehe, aus den allgemeinen Lebensbedingungen der Poesie ergeben. Einige weitere werden wir später erkennen, so z. B. wenn wir die Grenzen des sprachlichen Ausdrucks oder die besonderen Grundlagen der dramatischen Poesie erörtern. Aber das Wesentlichste dürfte in dem Gesagten enthalten sein.

---

2. Kapitel: Die Phantasie- und Verstandesthätigkeit des Dichters.

I. Die Phantasie.

1. Auf dem Boden, den wir zu gewinnen versucht haben, wird es nun leichter sein, die besonderen Formen und Gegenstände der dichterischen Auffassung und Darstellung zu ermitteln und zu beurteilen, die Aufgaben der Analyse der Dichtungen durchzuführen. Wie uns bisher die wissenschaftliche Psychologie geleitet hat, so müssen wir uns ihrer Hülfe auch zur Erkenntnis aller weiteren Thatsachen bedienen. Natürlich dürfen wir nicht glauben, dass die Psychologie eine Wünschelrute sei, die man nur anzulegen brauche, um die verborgenen Schätze der Poesie aufzudecken. Nein, das Litteraturstudium lässt sich, Gott sei Dank, durch kein Mittel auf der Welt in einen mechanischen Betrieb umwandeln. Unser früherer Hinweis (S. 47 f.) auf die Fähigkeit zu tiefer und vielseitiger Anempfindung als die Vorbedingung erspriesslicher Bethätigung auf diesem Gebiete zeigt, dass wir uns unsere Arbeit nicht ohne die frischeste innere Lebendigkeit, nicht ohne stille Sammlung der Seele denken können. Durch die theoretische Erkenntnis allein werden wir ebenso wenig gute Litterarhistoriker, wie wir durch die Kenntnis der Grammatik und Stilistik vollkommene Interpreten eines sprachlichen Erzeugnisses werden. Es gehört ebenso viel Geschick wie praktische Uebung dazu, das Erkannte mit Glück anzuwenden. Aber erleichtern und berichtigen, vertiefen und klären wird uns die wissenschaftliche Psychologie unsere Bemühungen ganz gewiss.

Sie wird uns auf Thatsachen hinweisen, die wir sonst nicht aufzufinden, nicht zu verstehen oder doch nicht hinreichend zu würdigen vermöchten.

Diese Thatsachen können nur gefunden werden durch eine sorgfältige Analyse, nicht nur der Dichtungen, sondern auch des dichterischen Schaffens. Denn blieben wir dabei stehen, zahlreiche Merkmale der einzelnen Werke aufzuführen, so würden wir immer nur die Teile in der Hand haben, aber die kausale Erklärung, das geistige Band vermissen. Wir müssen all die verwickelten Lebensbedingungen erforschen, unter denen die Blume der Poesie emporspriesst, wir müssen den Boden kennen lernen, in dem sie keimt und gedeiht. Daher sind denn von Litterarhistorikern und Theoretikern häufig schon vereinzelte Versuche gemacht worden, den dichterischen Genius zu erschliessen, aber man ist fast stets auf halbem Wege stehen geblieben, man hat nur gelegentlich die Eigenschaften des Dichters zur Erklärung herangezogen, niemals aber eine durchweg psychologische Begründung der Litteratur gegeben.

Dich im Unendlichen zu finden,
Musst unterscheiden und dann verbinden,

sagt Goethe. Seinem Rate wollen wir folgen, wenn wir den Weg durch ein scheinbar „unendliches" Gebiet suchen.

Wir müssen in dem dichterischen Schaffen zunächst zwei Seiten unterscheiden: den Charakter und Verlauf der Vorstellungen einerseits, und die wichtigsten Thatsachen des Gefühls- und Willenslebens anderseits. Beide Aufgaben zerlegen sich wieder in mehr oder minder zahlreiche Einzeluntersuchungen. Das Vorstellungsleben bethätigt sich vor allem in den Formen der Phantasie und des Verstandes. Wir haben nun im einzelnen darzulegen, durch welche Eigenschaften diese Bethätigungsweisen unseres Geistes ausgezeichnet sind. Die Ergebnisse dieser Erörterung werden uns alsdann instand setzen, die viel gebrauchten Begriffe des Genies und Talentes genauer zu definieren. Besonders wichtig wird es natürlich sein, das Ermittelte durch Beispiele zu erläutern.

Der zweite Hauptabschnitt, der von den Gefühlen und

Willensrichtungen handelt, die sich in den dichterischen Erzeugnissen offenbaren, wird zunächst etliche bisher noch nicht berührte Grundthatsachen des Gefühlslebens, sodann die zusammengesetzten oder intellektuellen Gefühle und die mit ihnen aufs engste verknüpften Lebensanschauungen erörtern, um endlich auf das Wesen verschiedener speziell „ästhetischer“ Auffassungsweisen des Lebens genauer einzugehen.

2. Der Begriff der Phantasie ist von den verschiedenen Forschern in ganz verschiedenem Sinne angewendet worden. Die philosophischen Aesthetiker der alten Schule fassen ihn nicht als einen psychologischen, sondern als einen metaphysischen Begriff; so noch Friedrich Vischer,[1]) der die Phantasie als „die subjektive Existenz des Schönen“ bezeichnet; das Schöne wird aber von ihm metaphysisch gedeutet. Alle Betrachtungen dieser Art liegen nicht im Bereich unserer Aufgabe. Die Phantasie ist für uns nichts anderes als ein summarischer Ausdruck für bestimmte Arten geistiger Bethätigung; wir fassen den Begriff schlechthin psychologisch. Es lässt sich genau angeben, welche derartige Bethätigungsweisen durch den Begriff der Phantasie zusammengefasst werden, und welche durchaus von ihm zu trennen sind.

Wir haben gesehen: es ist nur eine Abstraktion, aber eine allgemein gebilligte Abstraktion, wenn wir als die Grundthatsachen unseres Bewusstseins das Vorstellen, Fühlen und Wollen unterscheiden. Vorstellung, Gefühl und Wille sind keine „Vermögen“, von denen bald das eine, bald das andere in Kraft tritt, sondern sie sind die Grundformen unserer geistigen Bethätigung, die in jedem konkreten Bewusstseinsvorgang vereinigt sind: wenn wir uns etwas vorstellen, so sind wir stets zugleich von Gefühlen beherrscht, und in der Regel knüpft sich an diese auch ein Begehren und Wollen, mag es auch oft so schwach sein, dass wir uns nicht ausdrücklich davon Rechenschaft geben.

---

[1]) Fr. Vischer, Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, 2. Bd., 2. Abteilung, Reutlingen u. Leipz. 1848, S. 299 ff.

Die Abstraktion, die man derart in bezug auf diese Elemente unseres geistigen Lebens zweckmässig anwendet, dehnt man nun aus auf die verwickelten Verbindungen, welche aus solchen Elementen hervorgehen. Wir fragen daher weiterhin: welche eigenartigen Bildungen erkennen wir auf dem Gebiete des Vorstellungslebens, welche auf dem Gebiete des Fühlens und Wollens? So gut wie die Trennung von Vorstellung, Gefühl und Wille auf Abstraktion beruht, ebenso auch die dieser verwickelteren Gebilde: wenn wir z. B. von Verstandesthätigkeit sprechen, also von einer besonderen Art des Vorstellens, so müssen wir uns bewusst bleiben, dass wir aus dem konkreten geistigen Geschehen nur eine Seite durch isolierende Abstraktion herausheben, und dass sich mit dem logischen Denken, mit der Verstandesthätigkeit regelmässig nicht nur auch Gefühle und Willensimpulse verbinden, sondern auch andere Formen der Vorstellungsverknüpfung, die sich dem Begriff des Verstandes nicht fügen. Ist aber auch durch das Wort Verstandesthätigkeit ein wirklicher Bewusstseinsvorgang niemals vollständig und erschöpfend gedeutet, so ist es doch praktisch sehr brauchbar, da es zur Bezeichnung des in erster Linie Charakteristischen in jenem wirklichen Bewusstseinsvorgang dient.

Genau dasselbe gilt nun auch von dem Begriff der Phantasie: das Wort Phantasie ist, ebenso wie Verstand, ein Ausdruck für eine bestimmte Bethätigung unseres Geistes auf dem Gebiete des Vorstellungslebens. Mögen sich immerhin mit der Phantasiethätigkeit stets in reichem Masse Gefühle verbinden, sie gehören doch ebenso wenig zu dem Begriff der Phantasie hinzu wie man sie zum Begriff des Verstandes rechnen kann. Wie alle psychologischen Begriffe ist also auch der Begriff der Phantasie eine Abstraktion, eine Abstraktion durch welche wir aus dem (auch nur für unser Denken, nicht in der Wirklichkeit isolierbaren) Vorstellungsleben bestimmte Bethätigungsformen herausgreifen.

Diese erste Schranke, wodurch wir die Phantasie auf das Vorstellungsleben begrenzen, wird schon nicht immer im Leben und von der Kunstlehre beachtet. So sagt man

z. B.: dieser Dichter hat eine heitere, eine traurige, schwermütige Phantasie, und spricht dabei von Eigenschaften, die nicht dem Gebiete der Vorstellungen, sondern dem der Gefühle zukommen; man äussert sich über Merkmale, die sich zur Phantasie hinzu gesellen mögen, die aber niemals zu ihrem eigentlichen Wesen gerechnet werden dürfen; denn Schwermut, Heiterkeit etc. sind Arten unseres Gefühls, sind Affekte, Gemütsbewegungen; sie gehören aber nicht zum Charakter der Vorstellungen. Es liesse sich ja vielleicht darüber streiten, ob man nicht auch die Gemütsseite in den Begriff der Phantasie mit hineinbeziehen solle. Empfehlenswert ist es aber nicht, einen Begriff, der nach allgemeinem Sprachgebrauch ganz überwiegend nur über eine Form unserer Vorstellungen etwas aussagt, mit solchen fremdartigen Merkmalen aus einem ganz anderen psychischen Gebiete zu belasten. Wir werden jedesfalls in unserer Darstellung die erwähnte Schranke stets beachten.

3. Eine weitere, gleichfalls noch ganz elementare Charakteristik der Phantasievorstellungen wird dadurch gewonnen, dass wir sie von den durch die unmittelbare Wahrnehmung gegebenen Vorstellungen, den Sinneseindrücken sondern: das wirklich Wahrgenommene steht im Gegensatz zur Phantasie. Zum Charakter der Phantasievorstellungen gehört es, dass sie nicht unmittelbar durch die Sinne gegeben sind.

Gehört diese Erkenntnis auch zu den allerelementarsten, so müssen wir doch einen Augenblick bei ihr verweilen. Phantasievorstellungen sind solche Vorstellungen, bei denen wir von der wirklichen Existenz des Gegenstandes ausdrücklich absehen. Eben diese Eigentümlichkeit kommt, wie wir gesehen haben (S. 33 f.), allen Gebilden der Poesie zu, und wir erkennen schon hieraus, dass die Phantasie der Boden ist, aus dem alle Kunst hervorwächst. Sie hält sich frei in Bezug auf die Thatsachen der gegebenen Wirklichkeit, sie schlägt unserer logischen Erkenntnis gern ein Schnippchen.

Die Abweichungen von dieser sind aber sehr verschieden gross, und die mehr oder minder reichliche Aufnahme rein

imaginärer Vorstellungen in die Erzeugnisse der Phantasie verdient sorgfältige Beachtung. Die Träume, Hallucinationen und Visionen, die phantasiemässige Beseelung des Unbeseelten, wunderbare Verwandlungen, die aller Kausalität widersprechen, sind als ein starke Gefühle auslösendes, besonders poetisches Element von vielen Dichtern bevorzugt worden. Schon Goethe verfolgte diese „dritte Welt" mit grösstem Anteil, diese „Welt der Phantasieen, Ahnungen Erscheinungen, Zufälle und Schicksale".[1]) Sie galt vielen Theoretikern als die eigentliche Domäne der Dichtung; die Schweizer Kritiker Bodmer und Breitinger verwiesen die Dichter vor allem in dies Land der Wunder; Schiller singt:

> Alles wiederholt sich nur im Leben,
> Ewig jung ist nur die Phantasie,
> Was sich nie und nirgends hat begeben,
> Das allein veraltet nie!

Und vollends die Romantiker bevorzugten ganz besonders diese Welt der Wunder.

Das Charakteristische aller Erscheinungen in ihr liegt darin, dass die Kausalität des wirklichen Lebens aufgehoben ist. Die menschlichen, übermenschlichen und untermenschlichen Wesen, die hier auftreten, besitzen Eigenschaften, die unser Verstand niemals beobachtet hat, und die Ereignisse verknüpfen sich meist in einer Weise, die aller Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit widerspricht. Aber durchaus nicht aufgehoben sind in dieser Phantasiewelt die Gesetze unserer sittlichen Anschauung; im Gegenteil, die religiösen und ethischen Bedürfnisse der Menschen haben diese Wunderwelt geschaffen und finden in der gerechteren Verteilung von Glück und Unglück, die hier herrscht, erst die Befriedigung, welche das kindlich-primitive Bewusstsein verlangt.

4. In diesem Ursprung der Phantasie- und Wunderwelt verrät sich schon ihre hohe poetische Bedeutung. In Betracht kommen hier vor allem die Erzeugnisse des Gesamt-

---

[1]) In dem Aufsatz über „epische und dramatische Dichtung" (in dem Briefwechsel mit Schiller, herausgegeben v. Vollmer, 4. Aufl., Bd. 1, S. 346 ff., Stuttgart 1881).



bewusstseins, der Volksseele, die uns in Mythologie, Sage und Märchen vorliegen. Angeregt durch die Eindrücke der Natur und durch die Schicksale der Menschen, erfüllt von der Sehnsucht nach einer vollkommneren, idealen Welt, haben zahllose Generationen eine Uranlage unserer Seele in der Ausbildung dieser überwirklichen Erscheinungen bethätigt. Diese Uranlage unserer Seele besteht darin, dass sie alles nach menschlichem Masse misst, als menschlich beseelt auffasst und in Beziehung auf das Menschenleben beurteilt. Mit Recht sagt Goethe: „Der Mensch begreift niemals, wie anthropomorphisch er ist“.[1] Bei fortschreitender Erkenntnis der wirklichen Welt tritt nun freilich das mythologische Denken immer mehr in den Hintergrund. Aber es verschwindet nicht, und namentlich in der volkstümlichen Sphäre der Kultur lebt es in zahllosen Gebilden des Aberglaubens noch üppig fort.

In dieses Reich der Wunder führt uns die Poesie mit Vorliebe ein, und es ist für den Litterarhistoriker von Wichtigkeit, zu erkennen, welche Bedeutung ein jeder Dichter diesem Stoffgebiet in seinen Werken einräumt. Wie oft hat man z. B. die Balladen Goethes und Schillers gerade nach diesem Gesichtspunkt unterschieden, hat hervorgehoben, dass jener gerne Gebilde des Volksaberglaubens, der mythologischen Anschauung gestaltet, wie im „Fischer“, im „Erlkönig“, in der „Braut von Korinth“ u. s. w., während dieser meist Vorgänge der Wirklichkeit behandelt, und zwar gewöhnlich solche, in denen sich die Abhängigkeit des Menschen vom Schicksal bedeutsam kundgiebt. Es hiesse aber Eulen nach Athen tragen, wollte man Beispiele häufen, durch die erwiesen würde, welch grosse Rolle das Wunderbare in der Poesie spielt: sie liegen überall zu Tage. Allerdings machen die verschiedenen Dichter einen sehr verschiedenen Gebrauch davon.

5. Die Phantasiethätigkeit, die sich in der Schöpfung der Wunderwelt bethätigt hat, ist nun im Dichter nach derselben Richtung noch immerfort thätig, und es ist sehr

---

[1]) Sprüche in Prosa, Nr. 216, Hempelsche Ausg., Bd. 19, S. 54.



fesselnd zu beobachten, wie die einzelnen im Sinne der Mythen schaffenden Volksseele erfolgreich weiter arbeiten. Namentlich auf dem Gebiete der Märchenpoesie hat sich dies gezeigt. In Deutschland haben Goethe in seinem Märchen von der Schlange, Tieck in seinen „Elfen", Chamisso im „Peter Schlemihl", Brentano in „Gockel, Hinkel und Gackeleia" u. v. a., in Dänemark Andersen derartige Dichtungen geschaffen; doch die meisten stehen hinter den Volksmärchen weit zurück. Von berühmten Sagen geht die von der Loreley in ihren Hauptzügen auf Clemens Brentano zurück. Aber insbesondere sind zahlreiche Einzelheiten von den Dichtern ganz im Sinne der anthropomorphischen Volksphantasie geschaffen worden. So z. B. ist die Gestalt der Frau Sorge in Goethes „Faust" mit mythologischen Gebilden wie den Furien, der Nemesis, der Fortuna u. s. w. unmittelbar zu vergleichen. Es ist gleichsam eine Schöpfung moderner Mythologie. In ähnlicher Weise ganz modern hat Heine das Glück und das Unglück zu mythologischen Gestalten umgeformt:

Das Glück ist eine leichte Dirne
Und weilt nicht gern am selben Ort;
Sie streicht das Haar dir von der Stirne
Und küsst dich rasch und flattert fort.

Frau Unglück hat im Gegenteile
Dich liebefest ans Herz gedrückt;
Sie sagt, sie habe keine Eile,
Setzt sich zu dir ans Bett und strickt.[1])

Die Verse dieses Dichters sind überhaupt von solcher modernen Mythologie ganz durchsetzt. Wie viele seiner romantischen Vorgänger, besonders Hoffmann, liebt er es, die Wirklichkeit mit dem Wunderbaren, das Mögliche mit dem Unmöglichen aufs engste zu verbinden. Namentlich erhebt er gern das Selbsterlebte in die Sphäre des Traumes und verleiht ihm so jenen phantastischen Charakter, der in Mythus und Märchen vorherrscht, oder er lässt zahlreiche wunderbare Verwandlungen geschehen: aus den Thränen spriessen Blumen hervor, die Seufzer werden ein Nachti-

[1]) Werke, herausg. von Elster, Bd. 1, S. 390.

gallenchor, die Lieder erheben ihre Flügel und flattern zum Herzen der Geliebten u. s. w.

6. Einen ganz anderen Charakter zeigt das nichtwirkliche Leben in solchen Darstellungen, in denen die Dichter zum Zwecke komischer Wirkung ausdrücklich darauf ausgehen, die kausalen Zusammenhänge der Lebensvorgänge zu leugnen, überall das Unmögliche geschehen und die Charaktere sich durchweg widersinnig und närrisch gebärden zu lassen. Seit Aristophanes' Zeiten ist derartiges gelegentlich sehr beliebt gewesen; in Deutschland hat sich besonders Tieck in seinen Märchenkomödien nach dieser Richtung bewährt. Aber schon sein Beispiel zeigt, dass diese komische Wunderwelt sich gern in parodistischer Absicht der Gebilde von Mythologie, Sage und Volksmärchen bemächtigt. Dabei ist ein wesentlicher Unterschied zwischen dem ernst und komisch gemeinten imaginären Phantasiegebilden zu beachten. Während nämlich im Mythus u. s. w. die sittlichen Wünsche der Menschen Befriedigung finden, der Böse leidet, der Gute belohnt wird, überall die schönste ausgleichende Gerechtigkeit herrscht, sehen wir in der komischen Darstellung des Unwirklichen und Unmöglichen auch die sittliche Weltordnung auf den Kopf gestellt: die Narrheit siegt über die Weisheit, der Böse und Thörichte über den Guten und Verständigen; aber der groteske Widerspruch zwischen dieser verkehrten und der wirklichen Welt lässt keinen ernsten Groll, sondern nur eine komische Wirkung in dem Zuschauer aufkommen.

So lenkt die Thatsache, dass die Phantasievorstellungen ausdrücklich von der Existenz der Dinge absehen, unsere Aufmerksamkeit sogleich auf einen sehr wichtigen Punkt: dass wir nämlich bei der Analyse poetischer Werke stets im Auge zu behalten haben, welchen Spielraum der Dichter den rein imaginären Phantasievorstellungen, dem Wunderbaren, den Träumen u. s. w. gewährt.[1]

7. Durch diese Eigentümlichkeit, dass sie sich nicht

[1]) Vgl. hierzu das oben (S. 62ff.) über die Norm der Lebenswahrheit Gesagte.

auf die sinnliche Wahrnehmung, nicht auf die unmittelbar gegebene Wirklichkeit bezieht, tritt die Phantasie in eine gewisse Parallele zu dem Gedächtnis, und über dieser Aehnlichkeit sind die eingreifenden Unterschiede beider Bethätigungsweisen unseres Geistes nicht ganz selten übersehen worden. So schreibt Lemcke[1]): „Wenn sie [die Phantasie] Gegebenes genau festzuhalten und beliebig wieder in der aufgenommenen Weise zu erneuern vermag, nennen wir sie gutes Gedächtnis." Hat bei dieser Aeusserung Lemckes die Logik wahrlich nicht Gevatter gestanden, so verrät Scherer bei der Erörterung der Begriffe Phantasie und Gedächtnis ganz unmittelbar seine Ratlosigkeit. Er schreibt[2]):

> Es ist nun ganz klar, dass die Phantasie als solche Grundkraft mindestens in starker Verwandtschaft mit dem Gedächtnis steht; ja die Frage ist notwendig, ob sie nicht überhaupt mit dem Gedächtnis zusammenfällt. Ich bin geneigt anzunehmen, Gedächtnis und Phantasie seien allerdings dasselbe: die Fähigkeit zur Reproduktion alter Vorstellungen. Es fragt sich, ob jemals eine Vorstellung genau so reproduziert wird, wie sie ursprünglich in den Geist eintrat. Es giebt Psychologen, welche das leugnen und annehmen, dass jedesmal mit der Reproduktion eine Veränderung verbunden sei. Wir brauchen die Frage hier nicht zu entscheiden; genug, die Reproduktion ist mehr oder weniger genau: es giebt Grade der Genauigkeit und Ungenauigkeit im Gedächtnis. Sofern die Vorstellung ungenau ist, hat eine Umwandlung stattgefunden; diese Umwandlung alter Vorstellungen ist die Arbeit der Phantasie. Die Phantasie ist also die verwandelnde Reproduktion. Für die Einen wäre demnach Phantasie und Gedächtnis gleich, für die Andern nicht ganz.

In dieser Auseinandersetzung sind mehrere Irrtümer enthalten: die einzelne durch das Gedächtnis reproduzierte Vorstellung lässt sich von dem Phantasiebild wohl unterscheiden, vor allem aber ist der Verlauf einer Anzahl aufeinander folgender Gedächtnisvorstellungen von dem Vorstellungsverlauf, den wir bei der Phantasiethätigkeit beobachten, in hohem Grade abweichend.

---

[1]) Carl Lemcke, Populäre Aesthetik, 5. Aufl., Leipzig 1879, S. 253.

[2]) W. Scherer, Poetik, Berlin 1888, S. 161.

Der Begriff des Gedächtnisses[1]) wird in verschieden weitem Sinne gefasst: entweder bezeichnet man durch ihn die allgemeine Fähigkeit unseres Bewusstseins, frühere Vorstellungen zu erneuern, ohne die neuen mit den früheren in Beziehung zu setzen, oder aber die Fähigkeit, die reproduzierten Vorstellungen unmittelbar als bereits früher apperzipierte wieder zu erkennen. Diese Form der Reproduktion, in der wir uns der früheren Vorstellung ausdrücklich erinnern, nennen wir im engeren Sinne des Wortes Gedächtnis.

8. Die Erinnerungsbilder unterscheiden sich nicht nur von den sinnlichen Wahrnehmungen, sondern in der Regel auch von den einzelnen Phantasiebildern durch wesentliche Merkmale. Im Vergleich zu den Wahrnehmungen sind sie nicht allein von geringer Intensität, sondern vor allem auch sehr unvollständig: denken wir etwa an eine abwesende Person, so vergegenwärtigen wir uns niemals die Gesamtheit ihrer Erscheinung, sondern immer nur verhältnismässig dürftige Bruchstücke davon, wie etwa die Augen, das Haar, den Gang, die Stimme u. s. w., wir können aber nicht, wie bei der sinnlichen Wahrnehmung, alle Einzelheiten auf einmal erfassen. Deutlicher wird uns ein solches Erinnerungsbild immer erst, wenn wir uns die Person in einer bestimmten Situation und Umgebung vorstellen. Aber sowohl blass als insbesondere unvollständig bleibt es immer. Wenn also Scherer sagt: „Es fragt sich, ob jemals eine Vorstellung genau so reproduziert wird, wie sie ursprünglich in den Geist eintrat", so müssen wir ihm zustimmend, und doch in ganz anderem Sinne als er, antworten: die reproduzierte Vorstellung ist von der sinnlichen Wahrnehmung stets durchaus abweichend.

Aber damit ist doch keineswegs gesagt, dass das Gedächtnis mit der Phantasie zusammenfalle. Auch das isoliert betrachtete einzelne Phantasiebild (wir sehen also von

---

[1]) Vgl. über Gedächtnis: Wundt, Physiologische Psychologie³, Bd. 2, S. 393 ff.; System der Philosophie, Leipz. 1889, S. 574; vor allem: Grundriss der Psychologie, das. 1896, S. 283—291 und S. 306 f.



dem Vorstellungsverlauf einstweilen ganz ab), auch dieses kann nicht ohne weiteres mit dem Erinnerungsbild identifiziert werden. Das letztere liegt nämlich von der Klarheit sinnlicher Wahrnehmungen offenbar weiter ab als die Phantasievorstellung. Dies dürfte zwei Ursachen haben. Erstens ist unser Bewusstsein beim Gedächtnisvorgang durch die Thätigkeit der Wiedererkennung der Vorstellungen als solcher, die wir bereits früher gehabt haben, derart in Anspruch genommen, dass es die Vorstellungen nicht mit einer der sinnlichen Wahrnehmung sich annähernden Deutlichkeit auffassen kann; und zweitens entspringt dieselbe Wirkung dadurch, dass sich uns die Erinnerungsvorstellungen in der Form der ins Unbegrenzte schweifenden Associationen darbieten, was bei der Phantasie, wie wir sehen werden, nicht der Fall ist. Auf diese Weise wird die Klarheit und Vollständigkeit der einzelnen Erinnerungsbilder ebenfalls beeinträchtigt; der Zufluss der Vorstellungen hemmt die Entwickelung der Anschaulichkeit.

Die Hemmungen, welche die Erinnerungsbilder erfahren, fallen bei den Phantasiebildern weg. Diese werden nicht durch die Beziehung zu ihnen entsprechenden früheren Vorstellungen in ihrer lebendig-sinnlichen Ausbildung gestört; und ferner herrscht bei der Phantasie nicht ein planloses Schweifen der Associationen, wie beim Gedächtnis, sondern vielmehr ein planvoll geregelter Gedankenverlauf,[1]) wodurch die andrängende Fülle der Vorstellungen zurückgehalten und eine deutlichere Auffassung der beschränkteren Vorstellungsmenge ermöglicht wird.

So sind also die einzelnen Phantasiebilder in der Regel sinnlich deutlicher als die einzelnen Erinnerungsbilder. Gleichwohl muss man sagen, dass beide nahe verwandt sind, und dass im einzelnen Falle die Grenzlinie nicht immer scharf gezogen werden kann. Die Phantasie schöpft natürlich aus dem Quell der Gedächtnisvorstellungen, aber sie vervollkommnet diese durch grössere Deutlichkeit und Vollständig-

[1]) Vor allem bei der künstlerischen „aktiven“ Phantasiethätigkeit, die uns hier allein interessiert.



keit der sinnlich vergegenwärtigten Elemente. — Scherer irrt, wenn er den Unterschied beider in dem abweichenden Grad der Genauigkeit erblickt und die Reproduktion des Gedächtnisses als verhältnismässig genau gegenüber der der Phantasie hinstellt. Die Trennung beider ist, wie wir gesehen haben, durch ganz andere Merkmale bedingt; und dass Phantasiegebilde die Wirklichkeit nicht genau reproduzieren, ist so selbstverständlich, dass man hierauf nicht einzugehen braucht.

9. Die Hauptschwäche von Scherers Auseinandersetzungen liegt aber darin, dass er die Frage nach der Beschaffenheit der einzelnen Vorstellung und die nach dem Verlauf der Vorstellungen bei der Gedächtnis- und Phantasiethätigkeit nicht trennt. Lässt sich zwischen den einzelnen Vorstellungen hier und dort eine gewisse Verwandtschaft nicht leugnen, so ist ihr Ablauf und ihre Verbindung in beiden Fällen durchaus verschieden.

Das Gedächtnis ist nichts anderes als die Fähigkeit der Reproduktion früherer Vorstellungen in der Form der Association. Die Association auf einander folgender Vorstellungen ist aber von einem geregelten Gedankenverlauf dadurch unterschieden, dass sie unwillkürlich erfolgt, dass sie nicht von dem Willen oder, was gleichbedeutend ist, von der Apperzeption beherrscht wird. Die Association ist ein ungehemmter, regelloser und unbegrenzter Verlauf der Vorstellungen, ein zielloses Wallen und Fluten der Gedanken. Es liegt nun klar zu Tage, dass man die Phantasie auf das schlimmste entwürdigt, wenn man sie dem Gedächtnis gleichsetzt. Das regellose Wiederaufwachen früherer Vorstellungen soll ebenso viel bedeuten wie jene staunenswerte Kraft der Phantasie, welche die gewaltigsten Erzeugnisse des Menschengeistes in erster Linie zu Tage fördert! Darin liegt ein schreiender Widerspruch; die Vermengung von Phantasie und Gedächtnis ist ein schwerer Irrtum.

Die Phantasie ist dadurch vom Gedächtnis unterschieden, dass ihre Vorstellungen einen geregelten Verlauf nehmen; einen geregelten Vorstellungsverlauf nennen wir aber Denken; die Phantasie ist wie der Verstand eine Denk-

thätigkeit unseres Geistes. — Wodurch aber wird die Phantasie geregelt? Durch die Apperzeption oder den Willen. Der Wille im weitesten Sinne des Wortes bethätigt sich nicht nur nach aussen, er giebt sich nicht nur kund in unseren Handlungen: er formt und beherrscht auch unsere inneren Vorgänge, indem er die durch die Wahrnehmung und durch das Gedächtnis dargebotenen Vorstellungen veranlasst, Verbindungen einzugehen, die unser Geist selbständig schafft. Der Wille, in diesem weitesten Sinne des Wortes, die Apperzeption, ist eine nicht weiter erklärbare Grundthatsache unseres Bewusstseins. Man denke etwa an die Thätigkeit, die wir bei Ausführung einer logischen Arbeit ununterbrochen ausüben, und man wird des Willens durch unmittelbare Selbstbeobachtung inne. Aus der Flut der Vorstellungen, die uns zudrängt, wählen wir bestimmte Elemente aus und verbinden sie zu neuen Gebilden; dieses geistige Thun, das sich im Sondern, Wägen, Zweifeln, Verbinden u. s. w. äussert, ist die Apperzeption oder der Wille. Und durch solch eine innere Bethätigung wird auch unsere Phantasie geregelt.

10. Ehe wir untersuchen, wie dies geschieht, müssen wir fragen, welchen Charakter die einzelnen Vorstellungen haben, die durch die Phantasie nach Massgabe des Willens geregelt werden. Die Antwort wird uns erleichtert, wenn wir die Phantasie wiederum mit einer anderen geistigen Bethätigung, wie früher mit dem Gedächtnis, so jetzt mit dem Verstande vergleichen. Der Verstand arbeitet mit Begriffen. Der Begriff ist aber bereits ein Ergebnis des Denkens; im Begriff ist ein mehr oder minder umfangreicher Denkprozess durch eine einzelne diesen Denkprozess vertretende Vorstellung zusammengefasst; so z. B. wird durch den Begriff Blume das allen denkbaren einzelnen Blumen Eigentümliche in einer sie alle zusammen repräsentierenden Vorstellung, nämlich in dem Wort Blume, zusammengefasst; oder durch den Begriff Liebe werden bestimmte Gefühle und Affekte unzähliger Wesen in einem Worte vereinigt; und den Inhalt dieses Begriffs auseinander zu setzen, bedarf es einer langen und umständlichen

Definition. Kurz im Begriff liegt immer bereits ein ganzer Denkakt vor, der durch eine stellvertretende Vorstellung, häufig nur das Wort, ausgedrückt ist.

Der Verstand, das logische Denken, arbeitet mit solchen Begriffen; zum Wesen der Phantasie gehört es dagegen, dass sie nicht solche einen mehr oder minder grossen Denkinhalt repräsentierende Vorstellungen verwertet, sondern dass sie an den unmittelbar gegebenen Bildern der realen Dinge und Vorgänge, an den Anschauungen, haftet. Die Phantasie verschmäht jene verwickelten Denkakte der Begriffe und bedient sich statt ihrer nur der Vorstellungen des konkret gegebenen Lebens. Die Phantasie ist ein Denken in Bildern, ein Denken in konkreten Anschauungen.[1] — Wenn wir dieses Ergebnis auch unbedingt festhalten müssen, so mag doch an das oben (S. 66 f.) Dargelegte erinnert werden, dass der Dichter, wenn auch ganz überwiegend, so doch nicht ausschliesslich in der Form der Phantasie denkt, und dass er der Begriffe nicht ganz entraten kann.

11. Wie wird nun das Denken in Bildern, welches wir Phantasie nennen, durch den Willen geregelt? Stets durch ein Grundmotiv, eine Hauptvorstellung, welche den Geist nach einer bestimmten Richtung lenkt und ihm gebietet, alle solche Vorstellungen aufzunehmen, die zur Ausgestaltung dieses Grundmotivs dienen, dagegen anderseits alles auszuscheiden und abzulehnen, was an der Verfolgung dieses einen Zieles hindert. So sprechen wir von dem Motiv des Bruderzwistes, dem Motiv des Muttermordes, dem Motiv, dass ein Mann an zwei Frauen gebunden ist u. s. w. Dadurch dass der Wille diese Gesamtvorstellung eines Vorganges, dieses Grundmotiv festhält, regelt er den Verlauf der Phantasiethätigkeit; was nicht zu jenem Motiv passt, wird zurück-

---

[1]) Der Begriff der Anschauung wird in der neueren Psychologie allgemein für das konkret Gegebene im Gegensatz zu dem bloss begrifflich Gedachten angewendet. „Atome z. B. oder ein mathematischer Punkt sind begrifflich gedacht; aber ein gehörter Ton, ein gesehener Gegenstand, ein erlebtes Gefühl sind konkret gegeben, also in dem oben definierten Sinne anschaulich" (Wundt, Ueber die Definition der Psychologie, in den „Philosophischen Studien", Bd. 12, S. 23, Leipz. 1896).

gewiesen, was es fördert, herangezogen. Das ist die Art und Weise, wie der Wille das phantasiemässige Denken regelt.

Aus eben dieser Thatsache, dass eine herrschende Vorstellung, ein Grundmotiv die Phantasiethätigkeit ordnet und formt, ergiebt sich aber eine objektive Eigenschaft aller Phantasieerzeugnisse: dass sie nämlich durch den Charakter der Einheit ausgezeichnet sind. Wir sagten schon früher (S. 71), dass die Norm der Einheit ausser durch die Gefühlswirkung der Poesie auch durch das Wesen der schaffenden Phantasie begründet werde.

12. Innerhalb der vom Willen gesteckten Grenzen haben nun freilich die Associationen im Phantasieakt einen ziemlich freien Spielraum. Je ausgiebiger der Geist eines Dichters in dieser Hinsicht ist, um so glänzender wird er sich bethätigen. Angeregt und ausgelöst wird aber dies reiche Spiel der Associationen durch die Gefühle, welche mit den Vorstellungen sich verknüpfen, und hierin liegt die (S. 78f.) erwähnte Verwandtschaft der Phantasie mit dem Gefühlsleben, welche uns jedoch nicht veranlassen darf, beide Seelenthätigkeiten mit einander zu vermischen. Die Gefühle, die an die Vorstellungen gebunden sind, setzen uns in stand, Dinge in Beziehung zu bringen, die an und für sich keine weiteren gemeinsamen Merkmale aufweisen, als dass sie eben ähnliche Gefühlsreaktionen hervorrufen. So hat z. B. das trübe Wetter mit der gedrückten Gemütsstimmung, die schwarze Farbe mit der Trauer, der Mondschein mit Liebesschwärmerei unmittelbar nichts zu thun, und nur durch die Auslösung verwandter Gefühle entsteht die höchst geläufige Association dieser Vorstellungen.

Da nun die Dichter sich durch lebhafte und mannigfaltige Gefühle auszuzeichnen pflegen, so beobachten wir auch in ihren Werken so häufig jene glücklichen Einfälle, die, unabhängig von Willkür und Absicht, allein auf der vom Gefühl geleiteten Association beruhen. Diese unwillkürlichen „glücklichen Einfälle“ bilden ein charakteristisches Merkmal der genialen Phantasiethätigkeit, und man bezeichnet ihr Erscheinen häufig mit einem schönen,

dem Gebiete der Theologie entlehnten Ausdruck auch wohl als Inspiration; sie werden als eingehaucht gedacht durch einen höheren Genius oder durch die Gottheit selbst.

13. Durch die Association tritt auch in der Regel der erste Plan, der allgemeine Umriss, das Grundmotiv einer grösseren Schöpfung unwillkürlich und urplötzlich in der Seele des Dichters hervor. Eindrücke der eignen Erfahrung, Beobachtungen des Lebens anderer, geschichtliche Ueberlieferungen, fremde künstlerische Schöpfungen setzen den schaffenden Geist in Spannung und Bewegung, und aus dieser Bewegung taucht mit plötzlicher Gewalt ein gefühlsstarkes Grundmotiv hervor, bald in klaren, bald in unbestimmteren Zügen, welches die Phantasie nunmehr ganz in ihren Dienst zwingt. Dies Auftauchen des herrschenden Motivs nennen wir mit einem bezeichnenden Bilde Konzeption: die Seele verhält sich passiv, bloss empfangend, und es liegt dem Ausdruck wohl auch die Vorstellung zu Grunde, dass ein überirdischer Genius den fruchtbaren Keim des neuen geistigen Lebens spende. Dieser Vorgang der Konzeption erfolgt bei den Dichtern in sehr verschiedener Weise: dem einen treten alle Hauptzüge eines poetischen Gebildes mit einem Schlage vor das innere Auge, dem anderen nur einzelne Teile, die aber nach einer baldigen Ausgestaltung gebieterisch drängen, dem dritten wird die Phantasie zunächst nur durch einen starken Affekt nach einer bestimmten Richtung gedrängt und klare Vorstellungen und Bilder ringen sich erst allmählich aus dieser Gärung heraus.

Natürlich hängen diese verschiedenen Formen der Konzeption mit von dem Lebenseindruck ab, durch den sie veranlasst wurden: wenn eigne Erfahrungen oder Ueberlieferungen der Geschichte und Sage durch ihre packende Eigenart den Dichter zur Gestaltung drängen, so wird ein klares Grundmotiv ohne weiteres gegeben sein; wenn dagegen das von aussen gegebene Material nur zum Teil bereits brauchbare poetische Eigenschaften besitzt, so wird die Konzeption oft nur die allgemeinsten Umrisse der neuen Schöpfung enthalten. Vor allem aber weisen die drei Formen der

Konzeption des Grundmotivs auf die verschiedene Stärke der Phantasie hin: während der gewaltige Genius sogleich das weite Feld eines grossen Phantasiebildes durcheilt, muss sich der mittlere mühsam vorwärts arbeiten und der phantasieschwache sich erst losringen aus dem zunächst noch gegenstandslosen Gefühl. Der phantasiestarke Geist wird eben nur solche Eindrücke als Konzeption festhalten und verfolgen, die ohne weiteres eine mehr oder minder grosse Fülle einheitlicher Vorgänge und Bilder vor die Seele zaubern, während der nur affektstarke, aber phantasieschwache Kopf sich auch mit gestaltloseren Gebilden begnügen wird.

Die Art der Konzeption ist für die Beurteilung eines Dichters stets von grosser Bedeutung; Goethe sagt geradezu:[1] „Bei jedem Kunstwerk, gross oder klein, bis ins Kleinste kommt alles auf die Konzeption an.“ Wir erfahren über sie nicht Weniges aus den Selbstbekenntnissen der Dichter, können aber häufig auch, wo solche Selbstbekenntnisse fehlen, aus der Entstehungsgeschichte der Werke auf sie zurückschliessen.

Wir haben bisher erkannt, erstens dass die Phantasie ein Denken in Bildern, in Anschauungen ist, und zweitens, dass sich in ihr ein reichlicher Zufluss der Associationen bemerklich macht. Beide Seiten verraten sich bereits in der Konzeption eines Werkes.

Erfolgt das Auftauchen des Grundmotivs, erfolgt die Konzeption unwillkürlich und durch die Wirksamkeit der Association, so macht sich doch sogleich auch in ihr, wie aus der sehr verschiedenen Beschaffenheit der ersten Umrisse eines dichterischen Gebildes hervorgeht, zugleich auch der Grad der Anschaulichkeit der Phantasie mit geltend. Die Frage nach der Konzeption führt uns zu den tiefsten Geheimnissen der Schaffensthätigkeit des Dichters, zu Geheimnissen, über die er sich selbst in der Regel wohl keine Rechenschaft zu geben vermag. Er würde auch nicht selten durch solche Selbstbeobachtung nur gestört werden. Der

---

[1]) Werke (Hempel) Bd. 19, S. 58 („Sprüche in Prosa“ Nr. 234).

Forscher hat aber natürlich andere Rücksichten zu üben, andere Aufgaben zu erfüllen; und so gut er etwa die metrischen Gesetze und Regeln erschliesst, denen der Dichter unbewusst folgt, ohne sie zu kennen, ebenso muss er auch die Entwickelung der dichterischen Bilder und Vorstellungen verfolgen, wenn sich auch der Schaffende selbst darüber nicht häufig Aufschluss zu geben weiss.

Soweit die Konzeption von dem, was wir sogleich als Verstandesthätigkeit erkennen werden, abliegt, so muss doch schon hier hervorgehoben werden, dass der Verstand nicht selten das Ergebnis der Konzeption, nämlich das Grundmotiv, zu klären und zu berichtigen vermag. Daraus aber ergiebt sich, wie sehr bereits im ersten Stadium des dichterischen Schaffens die — nur in abstracto gesonderten — intellektuellen Thätigkeiten zusammenwirken: die Konzeption, das Auftauchen des Grundmotivs, ist ein Geschenk der associativen Gabe des Bewusstseins, ihre brauchbare Beschaffenheit hängt im wesentlichen von der Anschaulichkeit der Phantasie ab, ihre Abklärung, Regelung und Berichtigung vollführt nicht selten der logische Verstand.

Hiernach haben wir alle Merkmale des Begriffs der Phantasie erkannt. Die Phantasie ist ein Denken in Bildern, geregelt durch eine meist unwillkürlich (durch die „Konzeption") gewonnene, eine Einheit schaffende Gesamtvorstellung, das Grundmotiv, und im einzelnen reichlich unterstützt durch die Wirksamkeit der Association.

14. Die Eigenschaften, welche wir hier als für die Phantasie charakteristisch hinstellen, finden sich nun aber selten in einem phantasiebegabten Kopfe alle vereinigt. Vielmehr ist der Einzelne in der Regel nur mit einer einseitigen Phantasieanlage ausgestattet. Die beiden Hauptmerkmale der Phantasie bestehen darin, dass sie ein Denken in Anschauungen ist, und dass sie durch reichen Zufluss der Associationen originelle Verbindungen, Kombinationen der Vorstellungen ermöglicht. Je nachdem nun die eine oder die andere dieser beiden Seiten der Phantasie in dem Bewusstsein eines Menschen in hervorragender Weise entwickelt

ist, können wir mit Wundt von anschaulicher oder von kombinatorischer Phantasie sprechen. Es wird interessant sein, an Beispielen zu erkennen, in welcher Weise und in welchem Umfange sich die verschiedenen Dichter durch ihre Phantasiebegabung ausgezeichnet haben, und wie bald die eine, bald die andere dieser beiden Formen, die Anschaulichkeit oder die Kombinationsgabe, überwiegt. Doch wir können dieser Aufgabe erst dann gerecht werden, wenn wir die mit der Phantasie oft aufs engste verknüpfte Verstandesthätigkeit gleichfalls überschauen und von jener zu sondern im stande sind.

II. Der Verstand.

1. Die Bethätigungsform unseres Geistes, die wir Verstand nennen, greift in das dichterische Schaffen oft in bemerkenswerter Weise ein, wenn wir auch nicht verkennen dürfen, dass sie hier nicht als Herrscherin gebieten darf. Wie oft hören wir Urteile fällen: „dieser Dichter arbeitet zu verstandesmässig", „dies Werk ist zu sehr nur gedacht und ausgeklügelt" u. dergl. m. Wir sehen hieraus, dass auch eine Definition der Verstandesthätigkeit für uns unerlässlich ist, wofern wir einen so vielsagenden Begriff nicht nach Art der Laien gebrauchen wollen, ohne genau zu wissen, was er bedeutet.

Wir sagten bereits, der Verstand ist ein Denken in Begriffen, und gaben die einfache, aber keineswegs allgemein verbreitete Definition des Wortes Begriff an: der Begriff ist ein mehr oder minder verwickelter Denkakt, der durch eine einzelne stellvertretende Vorstellung, häufig nur das Wort, zusammengefasst wird; der Begriff ist das Gegenteil von Anschauung. Wir haben oben bei Erörterung der Norm des konkreten Lebensgehaltes über die Brauchbarkeit des begrifflichen Denkens für die Poesie ausführlich gehandelt (S. 65—70) und haben gesehen, dass der Verstand immer der Anschauung dienstbar bleiben muss, wenn anders die poetische Wirkung nicht empfindlichen Schaden leiden soll.

Die Dienstbarkeit des Verstandes kann sich nun be-

sonders auch dadurch bewähren, dass er seiner Herrin, der Phantasie, die Ausübung ihrer Thätigkeit erleichtert. Um ohne Bild zu sprechen: wenn auch das begriffliche Denken in den Erzeugnissen der Poesie nur in bescheidenen Grenzen hervortreten darf, so können doch rein begriffliche Erwägungen den Dichter in der Ausübung seiner Phantasiethätigkeit unterstützen; der Dichter kann sich logisch und verstandesmässig darüber klar werden, wie er sein anschauliches und phantasiemässiges Denken am besten ins Spiel setzen, in Fluss und Bewegung bringen könne. Theoretische Einsichten, technische Kunstgriffe werden auf dem Wege der Verstandes-Ueberlegung gewonnen, sie dienen aber dem Dichter zur Unterstützung seiner Phantasiethätigkeit; was durch das logische Denken zu stande kommt, äussert sich in der Dichtung doch nicht in begrifflichen Auseinandersetzungen, sondern in Anschauungen. Wir werden sehen, dass Schiller sein anschauliches Denken in hohem Grade durch den nicht anschaulichen Verstand geregelt und verstärkt hat.

2. Der Verstand kann die Dienstbarkeit, die er der Phantasie erweist, besonders dadurch bethätigen, dass er das durch die Konzeption gewonnene Grundmotiv einer Dichtung klärt und regelt. Man bezeichnet diese Verstandesthätigkeit nicht selten als das Herausarbeiten der dichterischen Idee. Am interessantesten hat sich hierüber unter den mir bekannten Theoretikern Gustav Freytag geäussert.[1]) Allerdings hebt der scharfsinnige Dichter einen Punkt, auf den es uns besonders ankommt, nicht mit der Klarheit hervor, die wir verlangen müssen. Er spricht zunächst von der Umbildung, die der Stoff in der Seele des Dichters erfährt, und schreibt darüber:

Diese Umbildung geht so vor sich, dass die lebhaft empfundene Hauptsache in ihrer die Menschenseele fesselnden, rührenden oder erschütternden Bedeutung aufgefasst, von allem zufällig daran Hängenden losgelöst und mit einzelnen ergänzenden Erfindungen in einen einheitlichen Kausalnexus gebracht wird. Die neue Einheit, welche dadurch entsteht, ist die Idee des Dramas.

---

[1]) G. Freytag, Die Technik des Dramas, 1. Kapitel, 1; 3. verb. Aufl., Leipzig 1876, S. 7.

Der Kern dieser Aeusserung ist, wie man sofort erkennt, der, dass Freytag unter „Idee“ genau dasselbe versteht, was wir als Grundmotiv der Phantasieschöpfung bezeichnet haben. Idee in diesem Sinne hätte also mit dem Verstande nichts gemein.

Nun zeigt sich aber bald, dass Freytag doch an eine verstandesmässige Erfassung des Grundmotivs denkt, wenn er von der Idee spricht, und darin, dass er diese beiden Seiten der Sache nicht genügend scheidet, liegt die für unsere Zwecke unzulängliche Klarheit seiner Auslassung. Die deutliche Erkenntnis des Grundmotivs ist noch keine Idee; insofern ist die „neue Einheit“, die er erwähnt, noch nicht, wie er sagt, die „Idee des Dramas“. Zur Idee wird sie erst durch eine verstandesmässige Reflexion und Umbildung. Aber die Sache selbst hat Freytag sehr richtig erfasst. Er schreibt:[1])

Diese Idee, der erste Fund des Dichters, die stille Seele, durch welche er den von aussen an ihn tretenden Stoff vergeistigt, tritt ihm selbst nicht leicht als Gedanke gegenüber, sie hat nicht die farblose Klarheit eines abgezogenen Begriffes. Im Gegenteil ist das Eigentümliche bei solcher Arbeit der Dichterseele, dass die Hauptteile der Handlung, das Wesen der Hauptcharaktere, ja auch etwas von der Farbe des Stückes zugleich mit der Idee in der Seele aufleuchten zu einer untrennbaren Einheit verbunden, und dass sie sofort wie ein Lebendes wirken, nach allen Seiten weitere Bildungen erzeugend. So ist allerdings möglich, dass dem Dichter die Idee seines Stückes, die er doch sehr sicher in der Seele trägt, niemals während dem Schaffen zur Ausbildung in Worten gelangt, und dass er sich erst später durch Nachdenken seine innere Habe in das geprägte Metall der Rede umsetzt und als Grundgedanken seines Dramas begreift. Möglich sogar, dass er als Schaffender die Idee richtiger nach den Gesetzen seiner Kunst empfunden hat, als er sich den Grundgedanken des Werkes in einem Satze zusammenfasst.

Diese Aeusserung zeigt zweierlei ganz deutlich: dass der ausgezeichnete Denker sehr genau wusste, wie es thatsächlich in der Seele des Dichters aussieht, dass er sich aber den Unterschied von Phantasie und Verstand nicht „in das geprägte Metall der Rede umzusetzen“ vermochte, wodurch seine Darlegung etwas weniger klar und abge-

[1]) a. a. O., S. 9f.

rundet ausgefallen ist, als wir sie sonst bei ihm anzutreffen gewohnt sind.

Freytag hat in seiner Definition des Begriffs der Idee zwei deutlich zu scheidende Dinge zusammengefasst, die unseres Erachtens scharf von einander zu trennen sind: das rein anschauliche Grundmotiv, welches die Phantasie des Dichters in Bewegung setzt, und die verstandesmässige Reflexion über dies Grundmotiv. Das erstere kann und darf bei keiner umfangreicheren Schöpfung fehlen, die letztere ist dagegen dem Dichter zweifellos entbehrlich. Sobald er sich von dem Inhalt die „farblose Klarheit eines abgezogenen Begriffes“ verschafft, geht ihm die viel wichtigere Klarheit der phantasiemässigen Anschauung leicht verloren, und das kann ihm jedesfalls zum Schaden gereichen.

Es sind also zwei unbedingt zu trennende Bethätigungsweisen des Dichters, die anschauliche und die verstandesmässige von Freytag nicht genügend auseinander gehalten worden; das Grundmotiv ist nicht gleichbedeutend mit dem Grundgedanken, und das Wort „Idee“ muss nach allgemeinem Sprachgebrauch auf den letzteren beschränkt bleiben: die Idee steht im Gegensatz zur Anschauung, in ihr liegt die durch den Verstand gewonnene begriffliche Bedeutung eines dichterischen Vorganges ausgedrückt.

Und nun können wir das Erkannte für unsere Betrachtung, die nach der Beteiligung des Verstandes im Schaffensakt fragt, fruchtbar machen: es ist zweifellos möglich, dass der Dichter durch das Herausarbeiten der „Idee“ seine Arbeit fördert, denn wir haben ja gesehen, dass das begriffliche Element sowohl selbst in die poetische Schöpfung eindringen, als auch den Dichter in der Bethätigung seiner Phantasie unterstützen kann. Daher vermag solche Reflexion, die sich in der begrifflichen Idee eines Werkes verdichtet, auch wohl dazu beitragen, dass der Dichter das Grundmotiv in vollster Schärfe nach seinem ganzen Werte erkennt, und hierdurch wird er sich davor bewahren, dass neu zuströmende Phantasieen ihm dies Grundmotiv verschieben und trüben. Das aber ist ein Fall, der sich nicht

selten ereignet. Wir werden interessante Beispiele dafür anzuführen haben. Auf der anderen Seite darf aber nicht übersehen werden, dass durch solche Ideen und Reflexionen die Fülle, Kraft und Lebendigkeit der Anschauungen beeinträchtigt werden kann, und Dichter, die, wie Goethe, durch hervorragende Anschaulichkeit ihres Denkens ausgezeichnet sind, und die mit Leichtigkeit das Grundmotiv der ursprünglichen Konzeption festhalten, werden sich mit solchen „Ideen" nicht gerne abgeben und nicht abzugeben brauchen.

3. Freytag geht des öfteren auf den Begriff der Idee ein, und seine Darlegungen zeigen uns, dass diese Ideen, so zweifellos sie unter Umständen dem Dichter helfen können, doch auch ihre bedenkliche Schattenseite haben. So z. B. schreibt er über die Ideen von „Maria Stuart" und „Kabale und Liebe" Folgendes:[1])

Es sei z. B. die Grundlage von „Maria Stuart": aufgeregte Eifersucht einer Königin treibt zur Tötung ihrer gefangenen Gegnerin. Und wieder von „Kabale und Liebe": aufgeregte Eifersucht eines jungen Adlichen treibt zur Tötung seiner bürgerlichen Geliebten, so wird diese nackte Formel zwar der ganzen Fülle des farbigen Lebens enthoben sein, welches im Gemüt des Schaffenden an der Idee haftet; trotzdem wird einiges Eigentümliche an dem Bau beider Stücke schon aus ihr deutlich werden u. s. w.

Ich möchte bestreiten, dass die Idee von „Kabale und Liebe" so zu fassen sei, wie es Freytag gethan hat. Die Idee, die dem Stücke zu Grunde liegt, ist eine von denen, die das Leben und die Poesie der Zeit bestimmten und beherrschten: dass nämlich die scharfe Sonderung der Stände als eine gefährliche Entartung des sozialen Lebens zu bekämpfen sei; das Grundmotiv ist aber: dass zwei Liebende ungleichen Standes durch die herrschenden Vorurteile in den Tod getrieben werden. Die Eifersucht Ferdinands ist ein sekundäres Motiv, sie wird erst künstlich durch Intriguen hervorgerufen und wirkt nur in der zweiten Hälfte des Stückes. Das Schwergewicht liegt nicht in ihr; wir sehen in Ferdinand keinen Othello, sondern ein Opfer der Verhältnisse.

---

[1]) a. a. O. S. 10.

Ist dieser Einwand richtig, so erkennt man daraus das Missliche von Freytags Definition der Idee: denn durch die ungenügende Scheidung von Idee und Grundmotiv kommt die eigentliche Idee von Schillers Stück gar nicht zur Geltung. So zeigt uns ein Beispiel, wie notwendig es ist, diese beiden Seiten, Idee und Motiv, stets sauber von einander zu trennen.

Freytag äussert sich in seinen Lebenserinnerungen wiederholt auch über die Ideen seiner eignen Werke. Man ersieht aus diesen Darlegungen, was wir nie bezweifelt haben, dass die Ideen die dichterische Phantasie unterstützen können. Er schreibt z. B. über „Soll und Haben“:[1])

Der Aufbau der Handlung wird in jedem Roman, in welchem der Stoff künstlerisch durchgearbeitet ist, mit dem Bau des Dramas grosse Aehnlichkeit haben. Vor allem eine poetische Idee, welche schon in der Einleitung sichtbar wird und den ganzen Verlauf der Ereignisse bestimmt. Für „Soll und Haben“ ist diese Idee in dem leitenden Kapitel auf Seite 9 in Worte gefasst: der Mensch soll sich hüten, dass Gedanken und Wünsche, welche durch die Phantasie in ihm aufgeregt werden, nicht allzu grosse Herrschaft über sein Leben erhalten.

Das wäre nun auch in unserem Sinne eine Idee, kein Grundmotiv, ein logischer Gedanke, keine „Anschauung“; und überdies ein ziemlich gewöhnlicher moralischer Lehrsatz. Aber ich gestehe offen ein: sollte ich die Idee von Freytags Roman bestimmen, ich würde niemals auf diese seine Formel verfallen sein. Ich sehe die Idee des Werkes vielmehr in dem Gedanken, dass die Kraft unseres Volkes nicht auf dem entartenden Adel, sondern auf der soliden Arbeitsamkeit des deutschen Bürgertums beruhe, und dass dieses dem entsprechend zu schätzen sei. Des Dichters eigne Idee ist nichts als ein Hülfsmittel und eine Richtschnur für die Erfindung der Handlung, und darin verrät sich doch wieder eine Vermischung mit dem Begriff des Grundmotivs: denn wenn auch Freytags Idee ein abstrakter Gedanke ist, so ist es doch ein solcher, in dem sich nicht eine bestimmte Lebensanschauung kundgiebt, sondern vielmehr nur eine Anweisung, in welcher Richtung sich die Erfindung der Handlung bethätigen solle.

---

[1]) Gesammelte Werke, 2. Ausg., Bd. 1, S. 179, Leipz. 1896.

Ein solcher Anhalt mag dem Dichter unter Umständen gewiss recht nützlich sein — Freytag hat selbst den Beweis dafür geliefert —, aber er gebe sich nicht als die Idee des Werkes aus. In dieser sehen wir den Kern der Schöpfung; welcher vernünftige Mensch wollte aber in dem Moralsatz, dass die Phantasie nicht allzu grosse Herrschaft über den Menschen gewinnen solle, den Kern von „Soll und Haben" erblicken? Freytag hat das auch nicht gemeint. Ihm ist Idee teils so viel wie Grundmotiv, teils so viel wie logischer Gedanke, der zur Regelung des Grundmotives dient, logische Richtschnur für die Erfindung der Handlung.

4. Aber so darf man den Begriff der Idee nicht fassen, und so wird er auch in der Regel nicht gefasst. Zunächst ist die Idee niemals, wie das Grundmotiv, eine konkrete Anschauung, sondern stets ein logischer Gedanke. Aber ein Gedanke von besonderer Beschaffenheit. Wir haben hier nichts zu thun mit den Ideen der Platonischen oder auch mit denen der Kantischen Philosophie. Ferner haben die Ideen nichts Mystisches und Metaphysisches, so wie sie Ranke in seinen geschichtsphilosophischen Anschauungen fasst.[1]) Wir nennen aber auch eine erwiesene Thatsache nicht eine Idee; es ist für uns keine Idee mehr, dass sich die Erde um die Sonne dreht, oder dass das Quadrat der Hypotenuse eines rechtwinkligen Dreiecks gleich ist der Summe der Quadrate der Katheten u. dgl. m. Vielmehr liegt eine Idee da vor, wo der theoretischen Erkenntnis oder dem praktischen Handeln zunächst noch eine gesicherte Grundlage fehlt, und sie ist ein vorläufig noch unerwiesener oder unerprobter Gedanke, welcher der Forschung oder dem Handeln das Ziel weist. Solche zielweisende Gedanken sind die Quelle alles Fortschrittes: wie es für den Gelehrten ein schwerer Vorwurf ist, wenn wir von ihm sagen: er hat keine Ideen, ebenso für den Dichter (und auch für viele Männer des praktischen Lebens). Allerdings wird dieser sie selten in ihrer abstrakten Dürftigkeit auseinander

[1]) Vgl. Karl Lamprecht, Alte und neue Richtungen in der Geschichtswissenschaft, Berl. 1896, S. 26ff. und insbesondere S. 38ff.



setzen, sondern er wird sie — oft ohne sich darüber genaue Rechenschaft zu geben — aus den konkreten Gebilden der Poesie hervorleuchten lassen. Dabei braucht die Idee nicht immer etwas Neues zu bieten, sie muss nur nach einem noch zu erstrebenden Ziele hinweisen; so war z. B. die Idee, die „Kabale und Liebe“ zu Grunde liegt, weit verbreitet; sie lag in der Zeit. Wenn Marquis Posa sagt:

> Das Jahrhundert
> Ist meinem Ideal nicht reif. Ich lebe
> Ein Bürger derer, welche kommen werden,

so gilt dieses Wort allerdings für Posas Zeit, nicht aber für Schillers. Die Ideen seines Helden waren zu der Zeit, als das Stück entstand, weit verbreitet; allein sie waren dadurch nicht minder wirksam. Und wenn sie uns jetzt schon als selbstverständlicher erscheinen, so hatten sie doch z. B. 1859, als sich die hundertste Wiederkehr von Schillers Geburtstag zu einem nationalen und politischen Fest gestaltete, ihre zündende Kraft noch nicht eingebüsst. Natürlich wird der Dichter noch höher stehen, wenn er nicht nur die Ideen der Zeit deutet und verkörpert, sondern wenn er der Zeit neue Ideen erschliesst. So haben die Klassiker ihrer Nation und der Menschheit manche Ziele gewiesen, die erst allmählich werden erreicht werden.

Wir haben hiermit erkannt, wie der Begriff der Idee zu fassen, wie er vom Grundmotiv zu scheiden ist, und innerhalb welcher Grenzen das, was wir in ihm denken, die poetische Thätigkeit unterstützen, beeinflussen und bereichern kann.

5. Wir müssen endlich noch einen wichtigen Zug der Verstandesthätigkeit hervorheben, ehe wir alles Gesagte durch Beispiele erläutern können. In den Phantasieakt, so sahen wir, greifen die Associationen mächtig ein, sie werden nur geregelt durch das Grundmotiv, die Gesamtvorstellung, welche der Wille als einheitlichen Mittelpunkt eines reichen Vorstellungsverlaufes festhält. Der Vorstellungsverlauf der Verstandesthätigkeit ist dagegen auch im einzelnen viel strenger geregelt. Hier sind die unwillkürlichen Associationen, genau genommen, ganz ausgeschlossen; vielmehr

gehört zum Wesen des Verstandes ein fortgesetzt gleichmässiger, vom Willen beherrschter Gedankenablauf. Die Form des Urteils, wonach eine im Bewusstsein auftauchende komplexe Vorstellung in Subjekt und Prädikat zerlegt wird, ist der Grundtypus alles verstandesmässigen Gedankengangs.[1]) Wir bezeichnen ja solch methodisches Vorwärtsbewegen Schritt für Schritt, solches Zerlegen der Begriffe durch Urteile, solches Verbinden der Urteile zu Schlüssen, als das im strengsten Sinne logische Verfahren. Und dieses Verfahren bildet das zweite Hauptmerkmal des Verstandes, wie die Thatsache, dass die Vorstellungen des Verstandes den Charakter von Begriffen haben, das erste bildet. Freilich greifen auch in der Wirklichkeit in die Verstandesthätigkeit die Associationen meist mit ein, nur selten begegnen wir Darlegungen, die ausschliesslich in den Formen des logischen Gedankenverlaufs gehalten sind. Aber damit ist nur wieder bestätigt, dass die Scheidung der verschiedenen Denkthätigkeiten, die wir ausführen, nur auf unserer Abstraktion beruht, und dass in Wirklichkeit die von uns getrennten Funktionen wohl stets vereinigt sind. Zum strengen Begriff des Verstandes gehört es jedoch, dass bei ihm die Associationen fehlen, und dass sich der Gedankenverlauf in der Form der streng nach dem Gesetz der Zweigliederung geregelten sog. apperzeptiven Verbindungen vollzieht.

Auf diese Thatsache des associativen einerseits, und des langsamen geregelten Gedankenverlaufs anderseits weist Goethe in der bekannten Fauststelle über das Collegium logicum hin:

> Zwar ist's mit der Gedanken-Fabrik
> Wie mit einem Weber-Meisterstück:
> Wo ein Tritt tausend Fäden regt,
> Die Schifflein herüber, hinüber schiessen,
> Die Fäden ungesehen fliessen,
> Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt . . .

Damit wäre das Wirken und Weben der Associationen beschrieben; dem gegenüber steht der logische Gedankenverlauf:

---

[1]) Wundt, Logik, Bd. 1: Erkenntnislehre, 2. Aufl., Stuttg. 1893, S. 59ff.

Der Philosoph, der tritt herein,
Und beweist euch, es müsst' so sein:
Das Erst' wär' so, das Zweite so,
Und drum das Dritt' und Vierte so;
Und wenn das Erst' und Zweit' nicht wär',
Das Dritt' und Viert' wär' nimmermehr u. s. w.

Mit einseitiger, mephistophelischer Kritik wird so die Unzulänglichkeit des allein logischen Gedankenverlaufs hervorgehoben, es wird darauf hingewiesen, dass der Verstand, im Gegensatz zu dem durch reiche Association unterstützten Denken, „hinschleiche die Gedankenbahn".

6. Wir überschauen hiermit auch die charakteristischen Merkmale der Verstandesthätigkeit, die sich, ähnlich wie die Phantasie, nach zwei Hauptrichtungen zu entwickeln pflegt: unterschieden wir bei dieser eine vorwiegende Entwickelung der Anschaulichkeit oder der Kombinationsfähigkeit, so lässt sich beim Verstand die Anlage zum induktiven oder zum deduktiven Denken sondern; es ist selten, dass ein und derselbe Geist sich nach beiden Richtungen gleichmässig auszeichnet.

7. Wir können nun schliesslich, nachdem wir Phantasie und Verstand in ihren Hauptformen erkannt und erläutert haben, auf gewisse Eigenschaften hinweisen, durch die sich begabte Geister in beiden Beziehungen auszuzeichnen pflegen. Es sind dies vor allem die Deutlichkeit und Schärfe der Vorstellungen und Begriffe, die Schnelligkeit ihres Verlaufs, die Originalität ihrer Verbindungen und die Uebersicht über grosse Vorstellungsmassen. Diese Fähigkeiten können sich meist schon bei der Aufnahme, bei der Rezeption der Vorstellungen bewähren: der begabte Kopf wird deutlich, scharf, schnell und originell auffassen. Vor allem aber bethätigen sie sich bei der Produktion, durch die das Aufgenommene zu neuen Gebilden umgeformt und verarbeitet wird. Das Mass der Rezeptivität sowohl wie der Produktivität eines Geistes werden wir besonderer Beurteilung unterwerfen dürfen.

Die hauptsächlichsten Eigenschaften des phantasie- und verstandesmässigen Denkens, die wir erkannt haben und bei

der Würdigung der einzelnen dichterischen Genies im Auge behalten müssen, sind demnach:

1) Phantasie:
   a) Anschaulichkeit.
      Dabei: Fähigkeit, das herrschende Grundmotiv festzuhalten.
   b) Kombinationsgabe.
      Dabei: über „glückliche Einfälle“ und die Art der Konzeption.
2) Verstand:
   a) Frage: wie weit lässt der Dichter das begriffliche Element in seinen Schöpfungen unmittelbar hervortreten?
   b) wie weit darf sich die Phantasie durch begriffliche Verstandeseinsichten unterstützen lassen?
      Dabei: Regelung des Grundmotivs durch den Verstand. Begriff der Idee.
   c) induktive und deduktive Verstandesanlage.
3) Beiden gemeinsam:
   a) Deutlichkeit, Schärfe, Schnelligkeit, Originalität, Uebersicht und Umfang.
   b) Rezeption und Produktion.

III. Talent und Genie.

1. Wenn schon die Begriffe Phantasie und Verstand dem psychologischen Betrachter gelegentlich unbequem werden können, erstens deshalb, weil sie ziemlich verschiedenartige geistige Bethätigungen bezeichnen (Phantasie sowohl anschaulich wie kombinatorisch, Verstand sowohl induktiv wie deduktiv), und zweitens deshalb, weil sie nicht selten sehr ungenau gefasst werden: so gilt dies noch viel mehr von den Begriffen des Talentes und des Genies. Der oft zu erlebende Streit, ob einem Dichter nur Talent oder schon Genie zuzusprechen sei, ist in der Regel ein Streit um des Kaisers Bart. Wenn aber auch die beiden Begriffe praktisch ohne besondere Bedeutung sind und sich nicht gut verwenden lassen, so können wir ihrer Erklärung doch nicht aus dem Wege gehen.

Diese Erklärung hat sich natürlich an das über Phantasie und Verstand Gesagte unmittelbar anzuschliessen; Talent besitzt derjenige, der sich in bezug auf Phantasie oder Verstand nach einer der erwähnten beiden Richtungen (An-

schaulichkeit und Kombinationsfähigkeit, induktive und deduktive Anlage) auszeichnet, und **Genie** besitzt derjenige, der sich ausserdem durch Neuheit seiner Gedanken, vor allem durch neue „Ideen“ hervorthut.

2. Der Ausdruck *Genie* ist in der deutschen Sprache noch nicht sehr lange im Umlauf.[1]) Aber das nahe verwandte Wort *Genius* war bereits durch den Humanismus im 16. Jahrhundert eingebürgert worden; es lebte im 18., seit der Erneuerung und Vertiefung der klassischen Studien, wieder auf, geriet aber seit der Mitte des Jahrhunderts durch die französische Form *Genie* ins Gedränge. Schon Gellert pflegt es; Lessing deutet es in seiner Frühzeit durch „mehr als Mensch“ (jetzt würde man sagen: „Uebermensch“); Klopstock schenkte ihm rege Teilnahme und freute sich, dass das Genie, das zu keiner Zeit gefehlt habe, nun zu Selbstbewusstsein und Selbstgefühl erwacht sei. Aber am reichsten ausgebildet, am tiefsten erschöpft wird das Wort in der sog. Geniezeit oder Sturm- und Drangperiode der deutschen Litteratur, vor allem durch Herder und Goethe. Das Genie will sich gegenüber allem Ueberlieferten in seiner Selbständigkeit geltend machen, es fühlt sich als „Selbstleben“ gegenüber allem Bestehenden; es richtet sich gegen schulmässige Regeln, gegen Systeme und Prinzipien, gegen Ordnung und Herkommen, es will statt der Schulregeln die Naturregeln durchsetzen, und es bekundet dieses Bestreben vor allem in der Dichtkunst.

Hierbei aber gerät der ganz auf sich selbst gestellte Mensch leicht in Ueberhebung, sein heisses Bemühen steigert sich zur heftigen, wilden, ja tollen Leidenschaft, und die schaffende Kraft in ihm wendet sich zur Zerstörung, zu übermenschlichem Stolz und prometheischem Trotz. An diesen Begriff des Genies im Sinne des zerstörenden Uebermenschen, des Gott leugnenden Titanen denkt Goethe, wenn er Mephisto Gretchens Urteil über ihn in die Worte zusammenfassen lässt:

---

[1]) Vgl. R. Hildebrands inhaltreichen Artikel im Grimmschen Wörterbuch, Bd. 4, 1. Abt., 2. Hälfte, Sp. 3396ff., Leipz. 1886.



Mein Mäskchen da weissagt verborgnen Sinn;
Sie fühlt, dass ich ganz sicher ein Genie,
Vielleicht wohl gar der Teufel bin (V. 3539 ff.).

Die tolle Ueberspannung veranlasst die reinen Geister dann bald zur Einkehr und Selbstüberwindung, an ihrer Spitze vor allem Goethe selbst.

3. Diese Ausbildung des Begriffs in der Geniezeit weist schon alle Merkmale auf, die wir noch jetzt damit zu verbinden pflegen. Da das Genie sowohl durch seine intellektuelle Bethätigung wie durch seine Affekte und Leidenschaften von dem gewöhnlichen Sterblichen oft sehr erheblich abweicht, so hat man es nicht selten als etwas Geheimnisvolles und Rätselhaftes betrachtet. Man hat es wegen seiner Uebertreibungen, seiner leidenschaftlichen Verirrungen für schädlich gehalten und mit grosser Einseitigkeit mit dem Wahnsinn in Parallele gesetzt.[1]) Aber mit Unrecht wird der Begriff des Genies so mystisch verdunkelt.[2]) Das Genie ist nicht wesensverschieden von dem normalen Menschen, es besitzt nur zu höchster Entwickelung gesteigert die Gaben, die allen verliehen sind; es ist nicht im Besitz besonderer magischer und rätselhafter Kräfte. Das Charakteristische des Genies liegt nur darin, dass es auf Grund dieser Steigerung der normalen Fähigkeiten zu Leistungen gelangt, die durch Neuheit und Originalität hervorragen. Vor allem hierdurch unterscheidet es sich von dem Talent, das sich nur auf bereits betretenen Wegen glänzend bewährt.

4. So gewaltig das Genie die ganze Zeit umzubilden vermag, so erkennen wir doch bei genauerem Zusehen, dass es stets getragen ist durch die besonderen Lebensumstände, innerhalb deren es wirkt und atmet, und dass es nur die Bestrebungen aufnimmt und fortführt, die in minder entwickelter Form auch schon andere Geister, vielleicht die ganze Zeit ergriffen haben. Das ist eben das Eigenartige des Genies oder führenden Geistes, dass er dasjenige zu

---

[1]) Ausser Lombrosos bekanntem Buch „Genie und Irrsinn" (deutsch in Reclams Universalbibliothek) nenne ich Paul Radestock, Genie und Wahnsinn, Breslau 1884.

[2]) Vgl. Franz Brentano, Das Genie (Vortrag), Leipz. 1892.



voller Entwickelung bringt, was bereits vorbereitet ist. Das Genie springt nicht wie Athene gewappnet aus dem Haupte des Zeus hervor; es ist zu einem nicht unbedeutenden Teile das Produkt der besonderen Verhältnisse, in denen es ersteht. Das scheinbar unwichtige Schaffen und Wirken von Generationen wird vom Genie aufgegriffen und zur Entwickelung, zum Abschluss gebracht: es schafft aus dem Denken Unzähliger etwas Neues, scheinbar Unerhörtes; aber es könnte nicht so schaffen, hätten nicht Tausende vor ihm den Keim gepflanzt und gepflegt, aus dem der gewaltige Baum hervorwächst.

5. Wir können die Wahrheit dieser Thatsachen leicht an den drei grössten Genies erkennen, die unser Vaterland hervorgebracht hat: Luther, auf den wir die ganze moderne Bildung zurückführen dürfen, vollendet nur, was seit einem Jahrhundert vorbereitet war, und wurde gleichsam der Deuter und willensstarke Vollstrecker des Geistes der Zeit. Goethe brachte zunächst nur die mächtigen Ideen der Empfindsamkeits- und Genieperiode zur höchsten Entwicklung, sein Genie wurde durch Herder entbunden, und bevor es auftrat, hatte Lessing die Geister der Finsternis verbannt, die seine freie Bethätigung gehindert hätten; die Zeit musste reif sein, um dies Genie erleben zu können: es ist unmöglich, sich einen deutschen Goethe um 50 Jahre früher zu denken. Und ebenso ist Bismarck der geniale Abschluss einer langen politischen Vorbereitungszeit: erscheint er uns auch als ein Recke unserer sagenhaften Vorzeit, so ist er doch das Produkt höchst realer geistiger Faktoren.

Diesen selben Gedanken der Abhängigkeit des Genies von der Zeit hat Emanuel Geibel sehr schön in seinem „Bildhauer des Hadrian“ [1]) verkörpert. Der Künstler fühlt die regste Schaffenskraft in sich, aber die Zeit hat ihm nicht vorgearbeitet. So ruft er denn aus:

> O Fluch, dem diese Zeit verfallen,
> Dass sie kein grosser Puls durchbebt!
> Kein Sehnen, das, geteilt von allen,
> Im Künstler nach Gestaltung strebt,

---

[1]) E. Geibel, Gesammelte Werke, 2. Aufl., Bd. 3, S. 103, Stuttg. 1888.

Das ihm nicht Rast gönnt, bis er's endlich
Bewältigt in den Marmor flösst,
Und so in Schönheit allverständlich
Das Rätsel seiner Tage löst!

Zwei Faktoren erzeugen allemal das Genie: die Zeit und die gewaltige Kraft, die Zeit zu deuten, ihre schlummernden Ideen zu erwecken, ihre Aufgaben zu vollstrecken.

So weist uns auch diese Betrachtung auf die geschichtlichen Bedingungen alles geistigen und insbesondere alles poetischen Lebens zurück. Auch das Genie wurzelt in der Zeit, in der Nation, und gerade durch seine Leistungen wird die Norm des zeitgemässen und national empfundenen Gehaltes der Poesie am glänzendsten bestätigt. Eine unhistorische, nur dogmatisch-ästhetische Litteraturbetrachtung wird gerade bei der Analyse der höchsten geistigen Leistungen notwendiger Weise scheitern.

Da, wie gesagt, die Begriffe des Talents und des Genies einen so weiten Inhalt haben, dass sie zur Zergliederung poetischer Leistungen keinen brauchbaren Massstab abgeben, so werden wir sie in den folgenden Beispielen — einer Charakteristik der intellektuellen Anlagen Goethes, Schillers und Lessings — nicht heranziehen, sondern vielmehr unsere Aufmerksamkeit nur auf die verschiedenen Seiten der Phantasie und des Verstandes richten, also auf die Fähigkeiten, aus denen sich das Talent und Genie zusammensetzen.

IV. Goethes Phantasie- und Verstandesbegabung.

1. Goethes Phantasiebegabung war nahezu unbeschränkt und nach allen Richtungen hin thätig, am grossartigsten aber zeigt sie sich doch in einer Richtung: in der Gegenständlichkeit und Anschaulichkeit; und hierin müssen wir doch wohl die wichtigste Seite des phantasiemässigen Denkens erkennen. Es lassen sich überaus zahlreiche Belege anführen, die uns diese erstaunliche Gabe Goethes verdeutlichen. Am interessantesten ist vielleicht der 1822 veröffentlichte Aufsatz „Bedeutende Fördernis durch ein

einziges geistreiches Wort",[1]) in welchem sich der Dichter selbst ausführlich über diesen charakteristischen Zug seines Geistes vernehmen lässt. Er schreibt hier, dass Dr. Heinroth in seiner „Anthropologie" es als eine Eigentümlichkeit Goethes hervorgehoben habe, dass sein Denken „gegenständlich" sei, und dieses Wort „gegenständlich", uns jetzt geläufig, und beinahe schon etwas abgenutzt erscheinend, hielt er für so geistreich und förderlich, dass er es gern besonders hervorheben, erläutern und würdigen wollte. Er sagt, Heinroth habe damit ausdrücken wollen:

> dass mein Denken sich von den Gegenständen nicht sondere, dass die Elemente der Gegenstände, die Anschauungen in dasselbe eingehen und von ihm auf das innigste durchdrungen werden, dass mein Anschauen selbst ein Denken, mein Denken ein Anschauen sei, welchem Verfahren genannter Freund seinen Beifall nicht versagen will.

Der Kern dieser Aeusserung liegt darin, dass Goethe, auch als Naturforscher, dem begrifflichen Denken abhold gewesen, und stets bei der Anschauung stehen geblieben sei, von der sich die Wissenschaft, mit Recht oder Unrecht, so häufig entfernt. Goethe sagt also, sein Denken sei ein Phantasiedenken, kein Verstandesdenken gewesen. Und er äussert sich dann weiter, dass dies gegenständliche Denken sich auch in seiner gegenständlichen Dichtung offenbare, und was er in dieser Beziehung vorbringt, führt uns in tiefe Geheimnisse seiner Seele ein:

> Mir drückten sich gewisse grosse Motive, Legenden, uraltgeschichtlich Ueberliefertes so tief in den Sinn, dass ich sie vierzig bis funfzig Jahre lebendig und wirksam im Innern erhielt; mir schien der schönste Besitz, solche werte Bilder oft in der Einbildungskraft erneut zu sehen, da sie sich denn zwar immer umgestalteten, doch ohne sich zu verändern, einer reineren Form, einer entschiednern Darstellung entgegenreiften. Ich will hievon nur die „Braut von Korinth", den „Gott und die Bajadere", den „Grafen und die Zwerge",[2]) den „Sänger und die Kinder"[3]) und zuletzt noch den baldigst mitzuteilenden „Paria" nennen.

---

[1]) Goethes Werke, Hempelsche Ausg., Bd. 27, 1. Abt., S. 351.

[2]) D. h. das „Hochzeitslied".

[3]) D. h. die „Ballade" vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen.

Diese aus dem Tiefsten geschöpfte Aeusserung muss uns als eins der wertvollsten Selbstbekenntnisse Goethes gelten; denn nicht nur ist der Hinweis auf die Anschaulichkeit und Gegenständlichkeit seines Denkens von Bedeutung, sondern noch mehr die Versicherung, dass ihm diese anschaulichen Bilder seiner Seele nahezu unauslöschlich waren.

2. Sie gestalteten sich zwar um, „doch ohne sich zu verändern“, d. h. die Einzelheiten wandelten sich, die Grundzüge blieben bestehen. Diese Grundzüge, das sind aber jene „Motive“, von denen wir sprachen, jene Motive, welche der Wille festhält, um die Gesamtheit des Phantasievorganges dadurch zu regeln. Diese Grundzüge, „Motive, Legenden, uraltgeschichtlich Ueberliefertes“ waren so tief und mächtig eingegraben, dass sie vierzig bis fünfzig Jahre allen Wandel dieses rastlos bewegten Geistes überdauerten! Diese unauslöschliche Kraft besitzen nur die schärfsten konkreten Bilder der Seele; was nur mit schwächerer Anschaulichkeit vorgestellt oder gar nur abstrakt gedacht und ausgeklügelt ist, wird nimmermehr durch solche Dauer ausgezeichnet sein. Also ein zweiter charakteristischer Zug der Phantasie wird durch dieses Selbstbekenntnis des Dichters als seine besondere Gabe hervorgehoben: er vermochte die ein Phantasiegebilde beherrschenden Grundmotive dauernd lebendig zu erhalten.

3. Ein tiefes Beherzigen dieser hervorragenden Eigenart von Goethes Denken wird nun für den Litterarhistoriker von unmittelbarer praktischer Bedeutung sein. Ist Goethe wirklich im stande gewesen, die Grundmotive seiner Konzeptionen in solcher Bestimmtheit und Klarheit immer wieder aufzuwecken, so dürfen wir, wenn er ausdrücklich von der unveränderlichen Dauer seines Planes spricht, auch nicht daran drehen und deuteln, solange wir nicht etwa einen Irrtum des Dichters nachweisen können. Insbesondere müssen wir annehmen, dass die von ihm erwähnten Balladen thatsächlich so früh in seiner Seele Wurzel geschlagen haben, wie er behauptet. Düntzers Zweifel hieran sind nicht berechtigt, und in betreff der „Braut von Korinth“ ist es in der That wahrscheinlich gemacht worden, dass bereits

der Knabe den Stoff aus einer Robinsonade kennen gelernt haben dürfte.[1])

Wie sehr Goethe die einmal erschauten Grundzüge eines poetischen Erzeugnisses festzuhalten vermochte, zeigt uns z. B. auch der „Gross-Cophta“: zuerst, 1787, gedachte er den Stoff zu einer Operndichtung zu verwerten; vier Jahre später gestaltete er ein sogenanntes Lustspiel, in Wahrheit ein Schauspiel, daraus: trotz dieser veränderten Bedingungen, trotz des immerhin nicht kleinen Zeitraums, während dessen die Arbeit ruhte, blieben ihm doch alle Züge der Handlung so gut wie unverändert in der Seele stehen, der Plan des Schauspiels ist mit dem der Oper im wesentlichen identisch, wie uns die nunmehr veröffentlichten Entwürfe der letzteren deutlich zeigen.[2])

Und Aehnliches können wir bei vielen anderen seiner Arbeiten beobachten; sehr interessant ist z. B. ein Vergleich des in Italien niedergeschriebenen Szenars und Fragmentes der „Nausikaa“ und der spätere Bericht über den Gang des Stückes. Auch bei Erklärung der Entstehungsgeschichte des „Faust“ sollte man sich dieses Grundzuges von Goethes Phantasie immer bewusst bleiben; ich glaube, dass z. B. Kuno Fischer dies nicht genügend gethan hat; die unleugbaren Unebenheiten des Werkes werden von ihm zu tiefgreifenden Widersprüchen der ganzen Anlage gestempelt. Natürlich kann eine solch weit ausschauende Streitfrage hier nicht genauer erörtert werden.

Man hat die Veränderung des Faustplanes wohl mit denen des „Don Karlos“ verglichen; aber ein solcher Vergleich erweist nur die Notwendigkeit unserer psychologischen Betrachtung: Schillers Phantasie war, wie wir sogleich sehen werden, gerade in dieser Hinsicht von derjenigen Goethes durchaus verschieden; ihm fehlt nicht nur die grosse Anschaulichkeit des Denkens, durch die Goethe hervorragt, sondern er verlor auch nicht selten, wenigstens in seiner

---

[1]) Vgl. Th. von Riekhoff, zu Goethes „Braut von Korinth“ (Archiv für Litteraturgeschichte, Bd. 15, S. 109ff., Leipz. 1887).

[2]) Weimarische Ausgabe, Bd. 17, S. 369ff.

Jugend, das die ganze Komposition regelnde Grundmotiv wieder aus den Augen; beides, Mangel der Anschaulichkeit und Schwanken des Grundmotivs, hängt nahe mit einander zusammen. Wenn aber die Phantasiebetätigung der beiden Dichter so sehr von einander abweicht, so thut man besser, die Entstehungsgeschichte des „Faust“ mit derjenigen des „Don Karlos“ nicht zu vergleichen, da hierdurch die unbefangene Würdigung der Sachlage nur geschädigt werden kann.

4. Die Anschaulichkeit von Goethes Phantasie tritt in allen seinen Werken aufs deutlichste hervor, und es wäre überflüssige Arbeit, nach dem Gesagten noch weitere Beispiele dafür anzuführen. Aber eine Aeusserung aus „Dichtung und Wahrheit“ möge doch noch herangezogen werden, weil sie uns zeigt, dass auch seine verstandesmässigen Reflexionen sich gern mit phantasiemässigen Elementen vereinigten. Der Dichter schreibt im 13. Buche jenes Werkes über sich selbst Folgendes:[1])

Gewöhnt, am liebsten seine Zeit in Gesellschaft zuzubringen, verwandelte er auch das einsame Denken zur geselligen Unterhaltung, und zwar auf folgende Weise. Er pflegte nämlich, wenn er sich allein sah, irgend eine Person seiner Bekanntschaft im Geiste zu sich zu rufen. Er bat sie, niederzusitzen, ging an ihr auf und ab, blieb vor ihr stehen und verhandelte mit ihr den Gegenstand, der ihm eben im Sinne lag. Hierauf antwortete sie gelegentlich, oder gab durch die gewöhnliche Mimik ihr Zu- oder Abstimmen zu erkennen; wie denn jeder Mensch hierin etwas Eignes hat. Sodann fuhr der Sprechende fort, dasjenige, was dem Gaste zu gefallen schien, weiter auszuführen, oder was derselbe missbilligte, zu bedingen, näher zu bestimmen und gab auch wohl zuletzt seine These gefällig auf. Das Wunderlichste war dabei, dass er niemals Personen seiner näheren Bekanntschaft wählte, sondern solche, die er nur selten sah, ja mehrere, die weit in der Welt entfernt lebten und mit denen er nur in einem vorübergehenden Verhältnis gestanden; aber es waren meist Personen, die mehr empfänglicher als ausgebender Natur, mit reinem Sinne einen ruhigen Anteil an Dingen zu nehmen bereit sind, die in ihrem Gesichtskreise liegen, ob er sich gleich manchmal zu diesen dialektischen Uebungen widersprechende Geister herbeirief. Hiezu bequemten sich nun Personen beiderlei Geschlechts, jedes Alters und Standes, und er-

[1]) Werke, Weimarische Ausg., Bd. 28, S. 207f.

wiesen sich gefällig und anmutig, da man sich nur von Gegenständen unterhielt, die ihnen deutlich und lieb waren. Höchst wunderbar würde es jedoch manchen vorgekommen sein, wenn sie hätten erfahren können, wie oft sie zu dieser ideellen Unterhaltung berufen wurden, da sich manche zu einer wirklichen wohl schwerlich eingefunden hätten.

5. Wir werden es nicht für unmöglich halten, dass sich einem Manne, der Abwesendes so lebhaft schauen konnte, die anschauliche Phantasie gelegentlich bis zu hallucinatorischen Wahngebilden steigerte. So mag denn vielleicht etwas Wahres sein an dem Bericht über eine Hallucination, die Goethe der Schilderung seines letzten Besuches in Sesenheim eingeflochten hat. Er schreibt:[1])

Nun ritt ich auf dem Fusspfade gegen Drusenheim, und da überfiel mich eine der sonderbarsten Ahnungen. Ich sah nämlich, nicht mit den Augen des Leibes, sondern des Geistes, mich mir selbst denselben Weg zu Pferde wieder entgegen kommen, und zwar in einem Kleide, wie ich es nie getragen: es war hechtgrau mit etwas Gold. Sobald ich mich aus diesem Traum aufschüttelte, war die Gestalt ganz hinweg. Sonderbar ist es jedoch, dass ich nach acht Jahren in dem Kleide, das mir geträumt hatte, und das ich nicht aus Wahl, sondern aus Zufall gerade trug, mich auf demselben Wege fand, um Friederiken noch einmal zu besuchen.

Diese Geschichte mutet uns ja etwas romanhaft an, und man würde sie eher bei E. T. A. Hoffmann als bei Goethe zu finden erwarten; die Erscheinung des Doppelgängers wurde bekanntlich bei den Romantikern bald ein beliebtes Motiv; Heines Gedicht, worin dieses Motiv verwertet, ist wohl in aller Gedächtnis. Aber Goethe hat doch selten aus der litterarischen Ueberlieferung etwas aufgenommen, was nicht irgendwie mit dem von ihm selbst Erlebten in Beziehung stand, und so dürfen wir glauben, dass obiger Bericht in ausgeschmückter Form nur dasjenige wiedergiebt, was er in Stunden lebhafter Erregung wirklich erfahren haben mochte: eine gelegentliche krankhafte Steigerung seiner anschaulichen Phantasie bis zu hallucinatorischen Wahnvorstellungen.

6. Alles Bisherige verrät uns die grossartige Anschaulichkeit von Goethes Denken. Ihr gegenüber tritt die

[1]) Weim. Ausg., Bd. 28, S. 83.

kombinatorische Seite der Phantasie bei ihm mehr zurück. Es scheint, dass beide Eigenschaften in hoher Ausbildung in ein und demselben Geiste unvereinbar sind; je klarer die Anschaulichkeit der Phantasie ist, um so weniger wird das Bewusstsein von einer Vorstellung zur anderen eilen können, und umgekehrt: je hastiger sich die Vorstellungen drängen (denken wir an die sogenannte Ideenflucht), um so weniger werden die einzelnen Bilder in greifbarer Deutlichkeit hervortreten. So ist selbst ein so umfassender Geist wie Goethe nicht in beiden Richtungen gleich stark, und er strebte auch augenscheinlich gar nicht darnach, sich durch kühne Kombinationen und Erfindungen hervorzuthun. Er gestaltete vorwiegend die eignen Erlebnisse, und wie eng er sich hierbei an die Wirklichkeit anschloss, das kann z. B. die Entstehungsgeschichte des „Werther“ auf das deutlichste erweisen.

Aber es wäre doch ganz verkehrt, wollte man die auf Association beruhende Erfindungs- und Kombinationsgabe Goethes gering anschlagen. Sie verrät sich besonders in der grossartigen Fülle neuer Konzeptionen, durch die er sich in der genialsten Epoche seines Lebens, in der Zeit von 1771—75, hervorthat. Der überquellende Reichtum seiner Phantasieen war in diesen Jahren so erstaunlich, dass man glauben möchte, die Natur habe einmal an einem Musterbeispiele zeigen wollen, was sie zu leisten vermöge. Solche Fülle der Konzeptionen weist aber auf die rastlos thätige Kraft der associativen und kombinatorischen Phantasie hin, durch die sich Einfall auf Einfall, Plan auf Plan drängen und häufen. In einer interessanten Stelle von „Dichtung und Wahrheit“[1]) hebt Goethe hervor, wie sehr diese blühende Gestaltenfülle in seiner Seele ohne Willen und Absicht emporquoll:

Die Ausübung dieser Dichtergabe konnte zwar durch Veranlassung erregt und bestimmt werden; aber am freudigsten und reichlichsten trat sie unwillkürlich, ja wider Willen hervor.

> Durch Feld und Wald zu schweifen,
> Mein Liedchen wegzupfeifen,
> So ging's den ganzen Tag.

[1]) Weim. Ausg., Bd. 29, S. 14.

Auch beim nächtlichen Erwachen trat derselbe Fall ein, und ich hatte oft Lust, wie einer meiner Vorgänger, mir ein ledernes Wams machen zu lassen, um mich zu gewöhnen, im Finstern durch's Gefühl das, was unvermutet hervorbrach, zu fixieren.

7. Wir überschauen so die grossartige Kraft von Goethes Phantasie und erkennen, dass die Anschaulichkeit in ihr überwiegt, so wenig auch die Associationsgabe fehlt. Von einem solchen Geist dürfen wir erwarten, dass er dem Verstandeselement nur einen kleinen Spielraum in seinem Schaffen einräumt. Und in der That, das begriffliche Element, das bei keinem Dichter fehlt, steht bei Goethe wohl überall im Dienste der Anschauung. Wir wiesen zum Beweis dessen schon oben (S. 67 f.) auf den Anfang des ersten Faustmonologs hin.

Am meisten fällt es auf, dass der Dichter, vorwiegend in seinen gereiften Jahren, ethische Lebensbetrachtungen, Sentenzen und Reflexionen reichlich in seine Werke einstreut. Die Neigung der ganzen Zeit zur Selbstbeobachtung spiegelt sich auch in Goethes Schöpfungen, und was er uns in dieser Hinsicht bietet — man denke etwa an den „Tasso" — sind ja wahrlich „goldene Aepfel in silbernen Schalen". Solche Reflexionen und Sentenzen sind nun freilich ein begriffliches Element, sie enthalten keine Bilder und Anschauungen. Aber man erkennt bald, dass Goethes Reflexionen nicht aus abstrakten Philosophemen, sondern aus der Erfahrung des praktischen Lebens hervorgegangen sind, und so ist es denn bei ihm in den meisten Fällen leicht, von dem Begriff zur Anschauung zurückzukehren, und die allgemeine Regel, die er giebt, aus der eignen Erfahrung mit konkretem Leben zu beseelen.

8. Es ist weiterhin begreiflich, dass ein Mann von so grosser Anschaulichkeit nur in geringem Masse des die Phantasie regelnden und unterstützenden Verstandes bedurfte. Goethe hat zwar viel über die Theorie seiner Kunst nachgedacht, hat uns ausgezeichnete Aufsätze solches Inhaltes hinterlassen, und wir dürfen nicht daran zweifeln, dass ihm fremde und eigne Theorieen, also Verstandeseinsichten, gelegentlich genützt haben.

Ob aber dieser Nutzen sehr hoch anzuschlagen ist, mag dahin gestellt bleiben; jedesfalls dürfte ihr Einfluss zu Zeiten auch nicht heilsam gewesen sein: manche seiner antikisierenden Werke verdanken ihre steifen und unerfreulichen Seiten nur dem Einfluss der Theorie, nur dem Verstande, der sich eine gewisse Herrschaft über die Phantasie anmasste. Anderseits hat die Theorie auch ihm wohl gelegentlich das Schaffen in günstiger Weise geregelt: Herders Lehren haben seinem Genius die Flügel gelöst, und die für die Poesie heilsamen Theorieen von Lessings „Laokoon“ haben auch in Goethes Werken deutliche Spuren hinterlassen.[1]) Wir müssen daher auch bei ihm dieser Seite seines geistigen Lebens unsere volle Aufmerksamkeit schenken.

9. Aber wir gewinnen doch den Eindruck, dass diese Verstandeseinflüsse bei ihm verhältnismässig von geringerer Bedeutung waren: die charakteristischen Züge seines Geistes liegen nach einer ganz anderen Seite hin. Daher ist es leicht zu verstehen, dass er sich bei der Komposition grösserer Werke von der Regelung der Phantasie durch Verstandes-Ideen kein grosses Heil versprach. Wenn Gustav Freytag als ein Sohn des Hegelschen Zeitalters, trotzdem er selbst durch anschauliche Phantasie hervorragt, die verstandesmässige Herausarbeitung der Ideen als nützlichen Abkühlungsprozess den Dichtern empfahl, so war Goethe anderer Ansicht. In den Gesprächen mit Eckermann hat er sich in einer ziemlich langen, aber von Anfang bis zu Ende sehr lehrreichen Aeusserung höchst anziehend darüber vernehmen lassen:[2])

Das Gespräch wendete sich auf den „Tasso“, und welche Idee Goethe darin zur Anschauung zu bringen gesucht.

„Idee?“ sagte Goethe — „dass ich nicht wüsste! Ich hatte das Leben Tassos, ich hatte mein eigenes Leben, und indem ich zwei so wunderliche Figuren mit ihren Eigenheiten zusammenwarf, entstand mir das Bild des Tasso, dem ich als prosaischen Kon-

---

[1]) Vgl. Eickershoff, Ein Versuch, die Nachwirkung von Lessings Laokoon an einigen Dichtungen Goethes zu erweisen (in Herrigs Archiv Bd. 57, S. 129ff., Braunschw. 1877.

[2]) Am 6. Mai 1827; Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 4. Aufl., Bd. 3, S. 117ff., Leipzig 1876.

trast den Antonio entgegenstellte, wozu es mir auch nicht an Vorbildern fehlte. Die weitern Hof-, Lebens- und Liebesverhältnisse waren übrigens in Weimar wie in Ferrara, und ich kann mit Recht von meiner Darstellung sagen: sie ist Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch.

„Die Deutschen sind übrigens wunderliche Leute! Sie machen sich durch ihre tiefen Gedanken und Ideen, die sie überall suchen und überall hinein legen, das Leben schwerer als billig. Ei, so habt doch endlich einmal die Courage, euch den Eindrücken hinzugeben, euch ergötzen zu lassen, euch rühren zu lassen, euch erheben zu lassen, ja euch belehren und zu etwas Grossem entflammen und ermutigen zu lassen; aber denkt nur nicht immer, es wäre alles eitel, wenn es nicht irgend abstrakter Gedanke und Idee wäre!

„Da kommen sie und fragen, welche Idee ich in meinem 'Faust' zu verkörpern gesucht. Als ob ich das selber wüsste und aussprechen könnte! Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, das wäre zur Not etwas; aber das ist keine Idee, sondern Gang der Handlung. Und ferner, dass der Teufel die Wette verliert, und dass ein aus schweren Verirrungen immerfort zum Bessern aufstrebender Mensch zu erlösen sei, das ist zwar ein wirksamer, manches erklärender guter Gedanke, aber es ist keine Idee, die dem Ganzen und jeder einzelnen Szene im besondern zu Grunde liege. Es hätte auch in der That ein schönes Ding werden müssen, wenn ich ein so reiches, buntes und so höchst mannigfaltiges Leben, wie ich es im 'Faust' zur Anschauung gebracht, auf die magere Schnur einer einzigen durchgehenden Idee hätte reihen wollen!

„Es war im ganzen“, fuhr Goethe fort, „nicht meine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben. Ich empfing in meinem Innern Eindrücke, und zwar Eindrücke sinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter, hundertfältiger Art, wie eine rege Einbildungskraft es mir darbot; und ich hatte als Poet weiter nichts zu thun, als solche Anschauungen und Eindrücke in mir künstlerisch zu runden und auszubilden und durch eine lebendige Darstellung so zum Vorschein zu bringen, dass andere dieselbigen Eindrücke erhielten, wenn sie mein Dargestelltes hörten oder lasen.

„Wollte ich jedoch einmal als Poet irgendeine Idee darstellen, so that ich es in kleinen Gedichten, wo eine entschiedene Einheit herrschen konnte und welches zu übersehen war, wie z. B. die 'Metamorphose der Tiere', die 'der Pflanzen', das Gedicht 'Vermächtnis' und viele andere. Das einzige Produkt von grösserm Umfang, wo ich mir bewusst bin, nach Darstellung einer durchgreifenden Idee gearbeitet zu haben, wären etwa meine 'Wahlverwandtschaften'. Der Roman ist dadurch für den Verstand fasslich geworden; aber ich will nicht sagen, dass er dadurch besser geworden wäre! Vielmehr bin ich der Meinung: je inkommen-

surabler und für den Verstand unfasslicher eine poetische Produktion, desto besser."

Diese ausführliche Kundgebung unseres Dichters erschliesst uns tiefste Geheimnisse seines Schaffens. Sie lässt uns deutlich erkennen, innerhalb welch enger Grenzen er dem begrifflichen Denken, dem Verstand, die Herrschaft zuzugestehen geneigt war.[1])

Die Selbsterkenntnisse liessen sich leicht noch vermehren, aber die angeführten verschaffen uns bereits einen nahezu erschöpfenden Begriff von der besonderen Bethätigungsweise dieses einzigen Genies. Die Erkenntnis solcher Grundzüge seines Denkens wird nun durch die Analyse der einzelnen Werke auf Schritt und Tritt Bestätigung finden. Wie viel lebendiger und tiefer wird sich aber die Darstellung des Einzelnen gestalten, wenn sie immerfort durch den Hinweis auf den Geist des Dichters kausal begründet, und wenn jeder Zug auf diese Weise in den grössten und wichtigsten Zusammenhang eingeordnet wird!

V. Schillers Phantasie- und Verstandesbegabung.

1. Schillers Phantasie- und Verstandesbegabung war von derjenigen Goethes in jeder Hinsicht unterschieden; Züge, die bei ihm stark hervortreten, sind bei Goethe schwächer entwickelt, und umgekehrt: solche, die bei Schiller nahezu vermisst werden, machen gerade Goethes Eigenart aus. Es möge betont werden, dass unsere Vergleichung sich hier nur auf ein verhältnismässig beschränktes Gebiet, auf das Vorstellungsleben, erstreckt.

Durch grosse Anschaulichkeit der Phantasie war Schiller nicht ausgezeichnet, im Gegenteil, wir können, wenigstens in seiner Frühzeit, in dieser Hinsicht einen gewissen Mangel bei ihm nicht verkennen. Und zwar verstehen wir Anschaulichkeit im weitesten Sinne des Wortes, wir fassen den Begriff nicht nur, der ursprünglichen Be-

[1]) Man vergleiche hierzu noch Schillers Urteil über Goethes Anlagen in dem berühmten Brief an diesen vom 23. Aug. 1794 (bei Jonas, Schillers Briefe, Bd. 3, S. 472, Mitte; Stuttg. o. J.).



deutung des Wortes entsprechend, mit Beziehung auf den Gesichtssinn oder überhaupt auf die sinnliche Wahrnehmung auf, sondern erblicken in ihm den Ausdruck für alles konkret Gegebene, also auch die in Wirklichkeit erlebten oder beobachteten Gefühle, Willensregungen u. s. w., kurz den Gegensatz von allem, was nur begrifflich gedacht ist.[1])

2. Während sich Goethe bereits im „Götz von Berlichingen" durch die überaus anschauliche Auffassung eines reichen und vielseitigen Lebensbildes hervorthat, hielt Schiller seine Jugendwerke von blassen Begriffskonstruktionen nicht ganz frei. Besonders die Frauencharaktere, die Amalia, Julia, auch Leonore, sind nicht erschaut, sondern bloss gedacht: die starken Abweichungen von der Lebenswahrheit, namentlich in der Zeichnung der Amalia und der Julia, verraten, dass der Dichter nur den Begriff liebender Hingabe einerseits und vornehmer Koketterie anderseits entwickelte, dass er aber nicht aus der Anschauung derartiger Charaktere schöpfte. Natürlich ist Anschaulichkeit nicht gleichbedeutend mit Lebenswirklichkeit: es kann etwas, was sich „nie und nirgends hat begeben" und was sich auch nie und nirgends begeben kann, doch ganz anschaulich sein; der Gegensatz zur Anschaulichkeit ist stets die begriffliche Reflexion, und diese hat allem Anschein nach neben der starken Gewalt der Affekte in Schillers Seele von früh an überwogen.

Die Einflüsse seiner Erziehung sind hier mit in Rechnung zu ziehen; der philosophische Unterricht, besonders von Abel geschickt und eindrucksvoll erteilt, machte sich auf der Akademie allzu breit. Statt an den konkreten Erscheinungen, die ihm durch das Leben und die Poesie nahe traten, mit liebevollem Anteil zu haften, fasste Schiller, bestärkt durch den Unterricht, mit Vorliebe deren begriffliche, ideelle Bedeutung ins Auge.

Noch bevor er die „Räuber" veröffentlichte, brachte er in seiner Dissertation über eine Stelle des Dramas [2]) eine

[1]) Vgl. oben S. 89.

[2]) Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen. Werke, hist.-krit. Ausgabe v. Goedeke, Bd. 1, S. 162, Stuttg. 1867.

gelehrte Reflexion vor, die uns deutlich verrät, wie sehr sich Schiller schon von Anfang an die konkreten Vorgänge, die er als Dichter darstellte, in ihrer begrifflichen Bedeutung vergegenwärtigte. Er führt eine Stelle aus Franz' Gespräch mit Daniel an, worin jener von seinen grauenhaften Träumen berichtet:

Träume bedeuten nichts — pfui, pfui der weiblichen Feigheit! — Träume kommen aus dem Bauch, und Träume bedeuten nichts — Ich hatte soeben einen lustigen Traum — (Er sinkt ohnmächtig nieder) . . .

Ueber diese Aeusserung stellt nun Schiller in seiner Dissertation folgende begriffliche Erwägungen an:

Hier bringt das plötzlich auffahrende Integralbild des Traums das ganze System der dunkeln Ideen in Bewegung, und rüttelt gleichsam den ganzen Grund des Denkorgans auf. Aus der Summe aller entspringt eine ganze äusserst zusammengesetzte Schmerzempfindung, die die Seele in ihren Tiefen erschüttert und den ganzen Bau der Nerven per consensum lähmt.

Gewiss, hier spricht der Jünger der Wissenschaft, der sich nach Belieben von der Anschauung entfernen mag, nicht der Dichter; aber es ist doch ein und dieselbe Person; noch warm und erregt von der werdenden Schöpfung, ist er fähig, derart das poetische Erzeugnis begrifflich zu zersetzen: wir dürfen nicht daran zweifeln, dass auch während des Schaffens solches und ähnliches begriffliches Denken in seiner Seele stark mitgewirkt hat.

3. Der Mangel an Anschaulichkeit tritt nun in der That in zahlreichen einzelnen Zügen der Jugendwerke Schillers hervor. Der Ausdruck verbindet nicht selten Vorstellungen mit einander, die man sich in der Anschauung durchaus nicht verbunden denken kann. Derartiges beobachten wir z. B. in den Laura-Oden auf Schritt und Tritt. Ich greife eine beliebige Strophe heraus:[1])

Wenn dann, wie gehoben aus den Achsen
Zwei Gestirn', in Körper Körper wachsen,
Mund an Mund gewurzelt brennt,
Wollustfunken aus den Augen regnen,
Seelen wie entbunden sich begegnen
In des Atems Flammenwind, — — —

[1]) „Die seligen Augenblicke. An Laura." Werke, Bd. 1, S. 224.

Man versuche, diese z. T. unvereinbaren Vorstellungen mit einander auch in der Anschauung zu verbinden, und man erkennt, dass der Dichter nicht anschaulich gedacht haben kann, denn das geschmacklose Durcheinander müsste ihn sonst gehindert haben, diese Worte zu verknüpfen. Das Zusammenwachsen der Körper (V. 2) bedeutet offenbar nur einen harmlosen Kuss, und dieses Zusammenwachsen mit der Vereinigung zweier aus ihrer Achse gehobenen Gestirne zu vergleichen, ist nicht etwa nur allzu hyperbolisch, sondern für den anschauenden Geist nur mit schwerem Widerstreben ausführbar. Dann weiter:

> Mund an Mund gewurzelt brennt

Das Wurzeln und Brennen passt sehr übel zu einander;

> Wollustfunken aus den Augen regnen,
> Seelen wie entbunden sich begegnen
> In des Atems Flammenwind, — — —

Man fürchtet den Ernst der Betrachtung aufzuheben, wenn man auf die unmögliche Anschauung hinweist, dass sich die ihrer Körperschranken entbundenen Seelen der beiden Liebenden in ihrem eignen zum Flammenwind gewordenen Atem begegnen sollen; sagen will der Dichter: im Atem hauchen sich die Liebenden ihre ganze Seele entgegen; aber durch die Fülle der Vorstellungen verwirrt er die Anschauung. Aehnliches lässt sich aus zahlreichen Gedichten des jungen Schiller anführen; wir haben meist den Eindruck, dass anschaulich gedachte und ganz unanschauliche Vorstellungen in buntem Wechsel durch einander schwirren.

4. Besonders lehrreich sind bei der Untersuchung über die Phantasie-Anlagen eines Dichters immer die ersten Entwürfe und Pläne eines grösseren dichterischen Gebildes. Von dem jungen Schiller besitzen wir nur von einem Werke das ursprüngliche, bald nach der Konzeption niedergeschriebene Szenarium: vom „Don Karlos“.

Dieser Entwurf[1]) verrät nun in der That auch nur eine

[1]) Abgedruckt in den meisten Ausgaben der Werke; insbes. vergl. man: Schiller, Don Karlos, Wiederabdruck der ersten Ausgabe mit einer Einleitung und mit krit. Noten (von W. Vollmer), Stuttg. 1880, S. 385 ff.

geringe Anschaulichkeit des Denkens. Denn so sehr sich der Dichter an die Quelle, die historische Novelle „Dom Carlos" von St. Réal, angeschlossen hat, in der er eine reiche Fülle lebensvoller Vorgänge und Bilder vorfand, so hat er sich doch, wenigstens teilweise, nicht den konkreten Gehalt der einzelnen Szenen, sei es auch nur der Hauptszenen vergegenwärtigt, sondern er hat sich meist nur notiert: in dem und dem Akt muss das und das ausgeführt werden, ohne dass er hinzufügt, wie und in welchem Auftritt und durch welche Personen dieses zu geschehen habe.

Ein anschaulich denkender Dichter wird es mit den Personen seiner Dramen etwa so halten wie Goethe es, nach dem oben erwähnten Berichte, mit Personen seiner Bekanntschaft hielt: er wird sie als lebendige Schatten herbeirufen und sie in Rede und Antwort zu einem konkreten Vorgang Stellung nehmen lassen. Immer wird er sie in einer bestimmten Situation erschauen, gleich wirklichen Menschen. Das aber hat Schiller, als er den Entwurf des „Don Karlos" niederschrieb, offenbar nicht gethan. Man lese etwa den 2. „Schritt" oder Akt dieses Entwurfes.

II. Schritt. Der Knoten verwickelter.

A. Karlos' Liebe nimmt zu. — Ursachen:
  1. Die Hindernisse selbst.
  2. Gegenliebe der Königin; diese äussert sich, motiviert sich:
    a. Aus ihrem zärtlichen Herzen, dem ein Gegenstand mangelt.
      α. Philipps Alter, Disharmonie mit ihrer Empfindung.
      β. Zwang ihres Standes.
    b. Aus ihrer anfänglichen Bestimmung und Neigung für den Prinzen. Sie nährt diese angenehmen Erinnerungen gern.
    c. Aus ihren Aeusserungen in Gegenwart des Prinzen. Inneres Leiden. Furchtsamkeit. Anteil. Verwirrung.
    d. Einer mehr als zu erwartenden Kälte gegen Dom Juan, der ihr einige Liebe zeigt.
    e. Einigen Funken von Eifersucht über Karlos' Vertrauen zu der Prinzessin von Eboli.
    f. Einigen Aeusserungen in geheim.
    g. Einem Gespräch mit dem Marquis.
    h. Einer Szene mit Karlos.

B. Die Hindernisse und Gefahren wachsen. Dieses erfährt man: u. s. w., u. s. w.

Schon aus diesem Bruchstück[1]) kann man Schillers Eigenart deutlich erkennen: es sind keine Angaben über den konkreten Verlauf des ganzen Aktes gegeben, sondern vielmehr verstandesmässige Reflexionen darüber, wie viel der Dichter von den bei St. Réal erwähnten konkreten Vorgängen verwerten könne; aber das Wie und genauere Wo bleibt meist dahingestellt. Nur auf ein Gespräch mit dem Marquis und eine Szene mit Karlos ist hingewiesen, aber auffallender Weise fehlt gerade hier die Angabe, was in dem Gespräch und in der Szene mitgeteilt werden solle, während für den vorher erwähnten Inhalt des Aktes nicht angegeben ist, durch wen und an welcher Stelle er zum Ausdruck kommen solle.

„Karlos Liebe nimmt zu — Ursachen: 1. Die Hindernisse selbst“ — das ist keine Szene, sondern blosse Reflexion: wie Schiller das Wachsen der Liebe durch die Hindernisse darstellen wollte, war ihm bei der Niederschrift dieser Worte wahrscheinlich selbst nicht deutlich; es lässt sich das als Ergebnis einer Reihe von Szenen denken oder auch als eine einzige knappe Aeusserung. Ebenso ist das unter 2a und b über die Gegenliebe der Königin Gesagte ganz allgemein gedacht, noch nicht in Handlung und Szene, noch nicht in Anschauung übersetzt: den „Zwang ihres Standes“ könnte sie wie in dem ausgeführten Stücke, in einer Szene mit ihren Hofdamen verraten; dahin passen aber keine Bemerkungen über „Philipps Alter“ und die „Disharmonie mit ihrer Empfindung“, und ebenso wenig Aeusserungen über ihre „anfängliche Bestimmung und Neigung für den Prinzen“ — im Drama selbst kommen alle diese Dinge in der grossen Szene der Königin mit Karlos zur Sprache; aber hätte sie der Dichter schon damals für diese in Aussicht genommen, so hätte er sie doch sicherlich in seinem Schema nicht ausdrücklich von dieser Szene (2h) gesondert.

Kurz alles deutet darauf hin, dass sich Schiller bei diesem ersten Entwurf des Werkes kein klares Bild von

---

[1]) Genaueres habe ich hierüber in meiner Schrift „Zur Entstehungsgeschichte des Don Karlos“ (Halle 1889, S. 27ff.) vorgebracht.

dem konkreten Verlauf der Handlung gemacht hatte, und darin verrät sich in unzweideutiger Weise ein gewisser Mangel der anschaulichen Phantasie.

5. Wir sahen oben, dass mit der Anschaulichkeit der Phantasie die Fähigkeit, das Grundmotiv einer Konzeption eine längere Zeit hindurch festzuhalten, in nächster Beziehung steht, und wir erkannten, dass Goethe auch in dieser Hinsicht besonders glückliche Anlagen besass. Bei Schiller stand das wiederum ganz anders. Er bewies weder bei der Konzeption selbst eine grosse Anschauungskraft der Phantasie noch war er im stande, das Grundmotiv dauernd gegenwärtig und unverändert lebendig zu halten.

So klagte er bereits im August 1787 in einem Gespräch mit Herder darüber, dass er das Unglück habe, sich während einer weitläufigen poetischen Produktion selbst zu verändern, worauf ihm jener riet, „schnelle Brouillons hinzuwerfen und dann erst langsam darin nachzuarbeiten".[1]) Und sehr ausführlich hat er sich über diesen Punkt in einem Briefe vom 25. Mai 1792 ausgelassen:[2])

Oft widerfährt es mir, dass ich mich der Entstehungsart meiner Produkte, auch der gelungensten, schäme.

Man sagt gewöhnlich, dass der Dichter seines Gegenstandes voll sein müsse, wenn er schreibe. Mich kann oft eine einzige und nicht immer eine wichtige Seite des Gegenstandes einladen, ihn zu bearbeiten, und erst unter der Arbeit selbst entwickelt sich Idee aus Idee. Was mich antrieb, die „Künstler" zu machen, ist gerade weggestrichen worden, als sie fertig waren. So war's beim „Karlos" selbst. Mit „Wallenstein" scheint es etwas besser zu gehen; hier war die Hauptidee auch die Aufforderung zum Stücke. Wie ist es aber nun möglich, dass bei einem so unpoetischen Verfahren doch etwas Vortreffliches entsteht? Ich glaube, es ist nicht immer die lebhafte Vorstellung seines Stoffes, sondern oft nur ein Bedürfnis nach Stoff, ein unbestimmter Drang nach Ergiessung strebender Gefühle, was Werke der Begeisterung erzeugt. Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, es zu machen, als der klare Begriff von Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin.

---

[1]) Brief Schillers an Körner vom 8. August 1787; vgl. Schillers Briefe, herausg. v. Jonas, Bd. 1, S. 374 f.

[2]) a. a. O., Bd. 3, S. 202.



Dieses Selbstbekenntnis Schillers ist so klar, dass alle Erläuterung überflüssig ist: der Dichter gesteht unumwunden ein, dass er sich mit geringen Bruchstücken eines Grundmotivs begnügte, wenn er sich an die Arbeit begab, und dass sich ihm infolge dessen noch während der Arbeit der Plan oft ganz und gar verschob. Hätten sich ihm jedoch, wie Goethe, die Motive mit anschaulicher Klarheit tief in die Seele gegraben, so wären solche Verschiebungen undenkbar.

6. Wenn die Anschauungsgabe bei Schiller verhältnismässig zurücktritt, so ist dagegen die andere Seite der Phantasie, die Fähigkeit, mit behender Kraft ein grösseres Vorstellungsgebiet zu durcheilen, frühzeitig stark entwickelt; die Associationen greifen reichlich in sein Denken ein, er hat sich oft durch glückliche Kombinationen und Erfindungen ausgezeichnet. Der Reichtum seines Geistes ist nicht mit demjenigen Goethes zu vergleichen; aber seine Gedanken sind wie klingende Münze in raschem und ununterbrochenem Umlauf. Es lässt sich das sowohl in dem Gefüge grösserer Schöpfungen Schillers als auch in vielen Einzelheiten deutlich erkennen.

Wenn wir die Entstehungsgeschichte seiner Dramen, besonders derjenigen seiner Jugendzeit, verfolgen, so erkennen wir, dass er zu dem überlieferten Stoffe zahlreiche Züge aus eigner Erfindung hinzugefügt hat, und zwar in viel reicherem Masse als Goethe, der mehr an dem Gegebenen haftete.

Schon in den „Räubern“ zeigt sich dies. Die Erzählung Schubarts, die ihm den ersten Anstoss zu seinem Werke gegeben hat, enthält von dem Räuberleben nichts, sie giebt nur eine anziehende Wendung des zu jener Zeit sehr beliebten Motivs der feindlichen Brüder. Nun konnte Schiller allerdings aus der Dichtung wie aus dem Leben vieles über interessante und auch wohl über edle Räuber erfahren, wovon uns Minor in seiner Biographie des Dichters sehr ausführliche Mitteilungen gemacht hat; seine Begeisterung für Rousseau legte es ihm nahe, in einer idealen, ins Grosse gesteigerten Handlung dem ganzen „Tintenklecksenden

Saeculum“ den Fehdehandschuh hinzuwerfen, und für seine revolutionären Weltverbesserer konnte er viele Regungen der eigenen Brust und solche seiner Kameraden verwerten; aber es verrät sich doch darin, dass diese Keime so gewaltig emporschiessen konnten, Schillers starke erfinderische Kraft: alles, was in seiner Seele schlummert, gerät mit Leichtigkeit in lebendigste Bewegung, um zur Ausgestaltung seiner Phantasieschöpfung beizutragen. Diese ausserordentliche Beweglichkeit seiner Vorstellungen hat ihn zur Erfindung vieler Züge der Handlung befähigt.

Einen ganz erfundenen Stoff hat er in „Kabale und Liebe“ behandelt; es lag ihm keine „Quelle“, auch keine einzelne Lebenserfahrung vor, die er dichterisch umgestaltete und beseelte. Indessen, diese Thatsache darf uns doch nicht zu der Annahme verleiten, dass sich Schillers Erfindungsgabe hier stärker als in anderen Werken kundgebe. Er hat nämlich fast alle wichtigeren Motive aus der litterarischen Ueberlieferung geschöpft: insbesondere hat er Millers „Siegwart“ und Gemmingens „Deutschem Hausvater“ eindrucksvolle Szenen zu verdanken gehabt. Ueberdies konnte er gerade bei diesem Stoffe für viele Einzelheiten die eignen in Stuttgart gemachten Erfahrungen verwerten.

7. Dagegen hat er seiner erfinderischen Phantasie in einem anderen Jugenddrama die Zügel schiessen lassen, obwohl ihm mehr als eine „Quelle“ zur Verfügung stand: im „Don Karlos“. Der Marquis Posa wird zwar in St. Réals Novelle genannt und als ein vortrefflicher Kavalier bezeichnet; aber er ist nur Nebenperson; am interessantesten wird er dem Leser dadurch, dass er Philipps Eifersucht erregt, und dass er schliesslich durch Meuchelmörder, die dieser gedungen hat, zu Grunde geht. Dieses Ende des Marquis Posa hat, wie schon der Bauerbacher Entwurf des „Don Karlos“ verrät, sogleich in Schillers Geiste gezündet; aber von da an bis zur Herausarbeitung dieser Gestalt zum Führer der grossen Freiheitsbewegung war ein weiter Weg. Schillers erfinderische Phantasie hat ihn gefunden, wenn auch nicht ohne gelegentlich schwer zu straucheln. So hat nur Schiller diesen Posa zum Malteser Ritter gemacht, zu

einem durch Heldenthaten ausgezeichneten Mann, zu einem Politiker grossen Stils, der die Höfe von halb Europa bereist und überall wichtige Beziehungen angeknüpft hat. Am eigenartigsten ist die kühne Wendung, durch die der geschickte Dramatiker, der die Gegensätze scharf herauszukehren liebt, diesen Vertreter neuer politischer Ideale dem Vertreter der verrotteten überlieferten Zustände, dem König Philipp zu nähern gewusst hat. In einer der von Schiller benutzten Quellen, in Watsons „History of the reign of Philip II.", wird von der umsichtigen Gewissenhaftigkeit berichtet, mit der Philipp bei der Besetzung der Aemter verfuhr: er hatte sich, um seinem Gedächtnis nachzuhelfen, ein Buch angelegt, in welchem er sich über jede wichtigere Person, mit der er einmal zu thun gehabt, Notizen niedergeschrieben hatte; wurde nun jemand für eine Stelle vorgeschlagen, so brauchte sich der König nicht auf den Bericht seiner Minister und Räte allein zu verlassen, sondern er schlug in seinem Register nach, um zu sehen, wie sich der Betreffende früher bewährt habe. Dieser Zug wurde von Schiller zu einem Haupthebel der Handlung benutzt; welche Fülle von Vorgängen hat er durch die Ausnutzung dieses einen Motivs gewonnen! Posa wird Philipps Vertrauter, sein Minister; sein Verhältnis zu Karlos wird vorübergehend getrübt dadurch, dass der Malteser über die neue Wendung ein so sonderbares Schweigen beobachtet, die Intrigue der Gegenspieler (Eboli, Domingo, Alba) wird durchkreuzt u. s. w. Es kommt uns hier weder darauf an, festzustellen, ob diese Züge der Handlung lebenswahr sind, noch darauf hinzuweisen, wie sehr die ursprüngliche Konzeption des Werkes dadurch verschoben wurde: wir wollen nur an einem Beispiel erkennen, wie stark sich Schillers kombinatorische Phantasie in der Erfindung umfangreicher Teile der Handlung bethätigte. Es sind viele Hauptzüge des „Don Karlos" allein auf sein ergiebiges Erfindungstalent zurückzuführen.

8. Dieselbe Grundanlage, die Schiller in der Neuschöpfung wichtiger Züge der poetischen Handlung verrät, bewährt er nun auch reichlich in geringeren Einzelheiten seiner

Werke, namentlich im sprachlichen Ausdruck. Der Ablauf seiner Vorstellungen zeigt sich auch in dieser Hinsicht als durch die Association gefördert und unterstützt. Ein jeder hat schon beim ersten Lesen, sei es der Verse, sei es der Prosa unseres Dichters den Eindruck, dass sich in Schillers Geiste die Worte in behendem Fluss reichlich und eigenartig gesellen, dass er über eine Fülle und Pracht des Wortschatzes, einen Schwung des Periodenbaus verfügt, den andere nicht so wie er besitzen. Auch in diesem Ablauf der Sprachvorstellungen erweist sich die grosse associative Gabe Schillers, seine kombinatorische Phantasie. Es ist aber nicht angänglich, diesen charakteristischen Zug seines Geistes bereits hier zu analysieren; erst wo wir von der Sprache handeln und die Mittel, ihre Eigenart zu erkennen, genauer beleuchten, ist der Ort hierzu. Aber es möge doch schon jetzt darauf hingewiesen werden, dass auch die Sprachanalyse in ihrem letzten Stadium darauf ausgehen muss, die individuellen Züge der Phantasie- und Verstandesbethätigung eines Dichters zu ermitteln.

Wir sehen also, dass Schillers Phantasieanlage zu derjenigen Goethes das gerade Widerspiel bildet: dieser ist durch Anschaulichkeit ausgezeichnet, jener, wenigstens in seiner Jugend, nicht; Goethe ist durch starke Bethätigung der assiociativen, kombinatorischen Phantasie nicht besonders bemerkenswert, Schiller dagegen bethätigt sich gerade nach dieser Seite als glänzend und reich.

9. Wie steht es nun mit den Verstandeselementen seines Denkens? Frühzeitig machen sich diese, wie wir sahen, bei ihm geltend. Schon auf der Akademie mit philosophischem Ballast überbürdet und zum begrifflichen Denken mehr angehalten als zu anschaulicher Lebensauffassung, vermischt er fast zu reichlich die konkreten Bilder seiner Werke mit abstrakten Erörterungen, die, mit grossem Affekt vorgetragen, bald ergreifen, bald befremden. Aber eben diese Gabe zum begrifflich-abstrakten Denken, die ihm manches dichterische Erzeugnis beeinträchtigt hat, setzte ihn auf der andern Seite in stand, theoretische Einsichten zu erwerben,



welche seinen Genius läuterten und auf einen ungleich höheren Standpunkt versetzten.

Diese grosse Läuterung erfolgte bei Schiller bekanntlich zu Anfang der 90er Jahre durch das Studium der Kantischen Philosophie. Der Erfolg dieser Bemühungen war ganz erstaunlich: als ein neuer und ungleich grösserer Dichter trat Schiller nach langer Schaffenspause wieder vor das Publikum. Eugen Kühnemann hat uns diese Wandelung in der Hauptsache treffend und überzeugend erläutert.[1]) Sehr richtig sagt er: „es dürfte für die historische wie für die biographische Untersuchung die methodisch sichere Grundlage erst gewonnen sein, wenn wir die Entwickelung der Arbeitsweise, der Organisationsmethode des Dichters verfolgt haben." Was Kühnemann mit schönem Erfolg in seiner Schrift durchgeführt hat, bezieht sich, der besonderen Sachlage entsprechend, freilich nur auf einen Teil jener alles umfassenden psychologischen Analyse, nach der wir streben; er legt dar, um es auf unsern Ausdruck (vgl. S. 94 f.) zu übertragen: in wie weit die (philosophischen) Verstandeseinsichten Schillers Schaffen in der wichtigsten Epoche seines Lebens beeinflusst und seine Phantasiethätigkeit unterstützt haben.

10. Ein Blick auf „Wallensteins Lager" belehrt uns sofort über einen bedeutsamen Punkt: dass Schillers anschauliches Denken durch die lange Verstandesarbeit nicht allein keinen Schaden gelitten, sondern dass es sich, geleitet durch die theoretische Einsicht, gerade umgekehrt ganz erheblich verstärkt hat. Wo hat er zuvor so wie hier eine Fülle anziehender konkreter Bilder gegeben? Man könnte bei vielen Partieen denken, Goethe hätte sie entworfen, so sehr erscheint der Dichter durch konkrete und realistische Anschauung bereichert. Und in der That, Goethe hat unserem Dichter in dieser Zeit oft als Vorbild vor Augen geschwebt; er strebte, jenem die grossen Eigenschaften, durch die er einzig und unerreicht dastand, so viel wie möglich abzuge-

[1]) E. Kühnemann, Die Kantischen Studien Schillers und die Komposition des Wallenstein, Marburg 1889.

winnen. Aber um diese mächtige Intuition des Freundes zu erfassen, bedurfte er jener theoretischen Einsichten, die er nirgends besser als durch die Kantische Philosophie erringen zu können glaubte.

Mit der Anschaulichkeit hängt, wie wir sahen, die Fähigkeit, das Grundmotiv einer grösseren Schöpfung festzuhalten, nahe zusammen; Schiller bekannte in dieser Hinsicht ebenso offen seine Schwäche, wie Goethe sich rühmte, 40 bis 50 Jahre hindurch das einmal Konzipierte treu und fast unverändert im Geiste bewahrt zu haben. Gerade hierbei vermag, wie wir gesehen haben (S. 95ff.), der abklärende Verstand nachzuhelfen; Gustav Freytag erteilte den Dichtern den Rat, sich immer erst das Grundmotiv in einer begrifflichen Formel herauszuarbeiten. So hat auch Schiller, von ähnlichen Erwägungen ausgehend, erst durch seine theoretischen Studien gelernt, die Grundzüge eines grösseren Werkes vor der Niederschrift nach allen Seiten hin sich klar und deutlich herauszubilden. Hatte er früher geklagt: „Mich kann oft eine einzige und nicht immer eine wichtige Seite des Gegenstandes einladen, ihn zu bearbeiten, und erst unter der Arbeit selbst entwickelt sich Idee aus Idee" —, so weiss er jetzt abzuwarten, bis seine poetischen Bilder fest vor seiner Seele stehen. Hoffnungsvoll schrieb er in jenem Briefe vom 25. Mai 1792: „Mit 'Wallenstein' scheint es etwas besser zu gehen; hier war die Hauptidee auch die Aufforderung zum Stücke"; aber es sollten noch Jahre vergehen, bis Schiller im stande war, an die Ausarbeitung zu gehen: noch hatte der Gegenstand nicht jene Abrundung und Vertiefung erfahren, die Schillers neuen theoretischen Forderungen Genüge gethan hätte. Endlich erreichte er sein Ziel; aus dem Briefe vom 28. Nov. 1796 erkennen wir, dass er nach schwerem Denken und Wägen mit seinem Plan zufrieden ist. Nun darf er sicher sein, dass sich ihm nicht wieder wie beim „Don Karlos" der Plan während der Arbeit verschiebt: die Phantasie ist ihm durch den regelnden Verstand ein für allemal in die rechte Bahn gewiesen. So ist also auch in dieser Hinsicht, in bezug auf Durcharbeitung des Grundmotivs, die theoretische

Einsicht ihm heilsam geworden; Schiller ist nie wieder zu den Irrwegen seiner Jugend zurückgekehrt.

12. Doch die Korrektur des Verstandes machte sich auch in vielen Einzelheiten geltend. Früher hatte Schiller, da er den Associationen zu viel Spielraum gestattete und da er das Einheit schaffende Grundmotiv nicht fest im Auge behielt, es nicht ganz selten in der Motivierung fehlen lassen, er hatte die wirksamen Höhepunkte herausgearbeitet, ohne zu fragen, wie er von einem zum andern gelangen könne: da war nun manchmal ein weiter Sprung notwendig geworden. Jetzt war ihm die logisch folgerechte Begründung aller Vorgänge, die Norm der Lebenswahrheit, eine unerlässliche Forderung geworden: jeder Zug sollte mit innerer Notwendigkeit aus dem Charakter der Personen abgeleitet werden.

So war ihm also auch in dieser Hinsicht das theoretische, verstandesmässige Denken förderlich. Aber es brachte ihm noch einen Vorteil ein, der mit dem vorher genannten in naher Beziehung steht. Schiller hatte früher immer Partei genommen gegenüber den Personen seiner Dramen; man vergleiche, was er darüber in seinem Brief an Reinwald vom 14. April 1783 sagt. Die Gestalt des Don Karlos, die damals anfing seine Seele zu beschäftigen, versetzte ihn in Feuer und Begeisterung, er nimmt mit ganzem Herzen Partei für sie: „Ich muss Ihnen gestehen", schreibt er, „dass ich ihn gewissermassen statt meines Mädchens habe. Ich trage ihn auf meinem Busen — ich schwärme mit ihm durch die Gegend um — um Bauerbach herum." Ganz anders hält er es jetzt, in den neunziger Jahren, wo er dem regelnden Verstande erst jede Schöpfung zur Begutachtung verweist: er will nicht mehr Partei nehmen, sondern will über den Personen stehen, deren Charakterbild er entwirft. Diese Frage, welcher Art der Gemütsanteil des Dichters an den Gestalten seiner Schöpfungen sei, wird uns erst später (im 3. Kapitel dieses Buches) genauer beschäftigen: hier soll nur hervorgehoben werden, dass die Verstandeseinsicht Schiller befähigte, Irrtümer, denen er früher in dieser Hinsicht verfallen zu sein glaubte, abzulegen und zu überwinden.

13. Also bei Schiller bewährt sich, so glänzend, wie vielleicht in keinem zweiten Falle, welchen Nutzen dies verstandesmässige Theoretisieren unter Umständen für den Dichter haben kann. Doch dies geschah sicherlich nur deshalb, weil er nach dieser Seite in hohem Grade begabt und weil er von Jugend an gewöhnt war, philosophisch zu denken. Ich bin überzeugt, dass das Verfahren Schillers einem Dichter von geringerem Talent zum theoretischen Denken ebenso schädlich werden könnte, wie es ihm genützt hat: bei ihm kam es darauf an, die üppigen und verworrenen Auswüchse seiner associativen Phantasie zu beschneiden, sowie seine Affekte zu dämpfen, und hierbei konnte ihm nur der Verstand helfen. Wie sehr er sich geklärt und gehoben fühlte, verrät sein Brief vom 28. November 1796,[1]) wo er mit Bezug auf den „Wallenstein" schreibt:

Gerade so ein Stoff musste es sein, an dem ich mein neues dramatisches Leben eröffnen konnte. Hier, wo ich nur auf der Breite eines Schermessers gehe, wo jeder Seitenschritt das Ganze zu Grunde richtet, kurz, wo ich nur durch die einzige innere Wahrheit, Notwendigkeit, Stätigkeit und Bestimmtheit meinen Zweck erreichen kann, muss die entscheidende Krise mit meinem poetischen Charakter erfolgen. Auch ist sie schon stark im Anzug; denn ich traktiere mein Geschäft schon ganz anders, als ich ehemals pflegte. Der Stoff und Gegenstand ist so sehr ausser mir, dass ich ihm kaum eine Neigung abgewinnen kann; er lässt mich beinahe kalt und gleichgültig, und doch bin ich für die Arbeit begeistert. Zwei Figuren ausgenommen, an die mich Neigung fesselt, behandle ich alle übrigen, und vorzüglich den Hauptcharakter, bloss mit der reinen Liebe des Künstlers, und ich verspreche dir, dass sie dadurch um nichts schlechter ausfallen sollen.

14. Es ist begreiflich, dass, bei solch starker Beteiligung des reflektierenden Verstandes, die Werke Schillers, wie diejenigen mancher anderen Dichter, eine verhältnismässig weitgehende logisch begriffliche Zergliederung vertragen, ja erfordern. Man kann sehr oft, wenn man sich in seine theoretischen Anschauungen hinein vertieft hat, angeben, welche Absichten er mit diesem oder jenem Zuge verfolgt hat. Wenn Goethe sagte: „Je inkommensurabler und für den Verstand unfasslicher eine poetische Produktion, desto

[1]) Jonas, Bd. 5, S. 122.

besser", so müssen wir gestehen, dass die hierin liegende Forderung von Schiller selten befriedigt worden ist. Indessen, man wird sich dieser Thatsache nicht so leicht bewusst, weil Schiller eine Fülle und Frische des Gefühls, eine Kraft der Affekte zu bewahren gewusst hat, welche die Spuren seiner begrifflichen Verstandesthätigkeit oft fast ganz verwischt. So hat er z. B. dem „Wallenstein" dadurch eine ideelle Bedeutung und höhere Einheit zu geben beabsichtigt, dass er in dem Helden und Max die realistische und die idealistische Weltanschauung in typischer Form heraushob; er giebt dadurch einen grossartigen dramatischen Beleg für das Schlusskapitel seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung, wo er den Gegensatz des Realisten und Idealisten so geistvoll auseinander gesetzt hat. Wir müssen natürlich diesen Ideen und Absichten des Dichters sorgfältig nachgehen; aber es ist die Frage, ob unser Urteil nicht abgelenkt und bestochen wird, sobald wir mit Befriedigung wahrnehmen, dass wir dem Dichter in die Karten zu sehen vermögen; es ist die Frage, ob Goethe nicht doch Recht hat, wenn er sagt: „Je inkommensurabler und für den Verstand unfasslicher eine poetische Produktion, desto besser!"

Es würde leicht sein, solche Verstandeselemente in vielen Meisterwerken Schillers nachzuweisen, so z. B. in seinen Balladen; dass sie sich in seinen philosophischen Gedichten selbständig vordrängen, versteht sich von selbst: herrliche Erzeugnisse wie „Das Ideal und das Leben" sind wegen dieses stark begrifflichen Inhalts nur einem sehr kleinen Kreise von Lesern zugänglich und verständlich.

VI. Lessings Phantasie- und Verstandesbegabung.

1. Eine ganz andere Art von Verstandesbethätigung als bei Schiller treffen wir bei Lessing an, doch es ist zweifellos, dass Lessing in ebenso hohem, ja in noch höherem Grade als jener durch den Verstand in seinem Schaffen unterstützt worden ist. Diese Aehnlichkeit verrät sich äusserlich dadurch, dass beide sehr ausgiebig über ihre Kunst theoretisiert haben. Aber darüber können doch die tiefgreifenden Unterschiede

in der Verstandesbegabung beider nicht übersehen werden. Eine Feststellung dieser Unterschiede dient zugleich zur genaueren Charakterisierung der beiden Dichter.

Wir sahen oben (S. 103), dass sich zwei Seiten der Verstandesbegabung, die induktive und die deduktive, unterscheiden lassen. Lessing besass einen im schärfsten Sinne des Wortes induktiven Verstand. Dafür sind alle seine kritischen Schriften, am meisten vielleicht der „Laokoon", unzweideutige Belege. Er geht von der begrifflichen Erörterung einzelner Thatsachen aus, er häuft die Beispiele mit ebensoviel Geschicklichkeit als erstaunlicher Belesenheit, und nachdem er viele Einzelheiten gesammelt und gesichtet hat, schreitet er endlich dazu vor, das Ergebnis aus ihnen zu ziehen, die allgemeinere Erkenntnis aus ihnen abzuleiten. Man merkt es ihm an: er haftet überall mit Freude und Anteil am Einzelnen; er kann sich oft gar nicht genug thun; wie er sich im „Laokoon" „kleine Ausschweifungen über verschiedne Punkte der alten Kunstgeschichte" erlaubt, ähnlich in anderen kritischen Arbeiten; mit unermüdlicher Kraft und Ausdauer gräbt er weiter und weiter.

2. Das gerade Gegenteil zu dieser Verstandesbethätigung erblicken wir bei Schiller. Man kann seine Eigenart kaum besser hervorheben, als durch seine eignen Worte, mit denen er in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung den „Idealisten" charakterisiert.[1]) Er sagt von diesem, dass er „aus sich selbst und aus der blossen Vernunft seine Erkenntnisse und Motive" nehme.

Wenn die Natur in ihren einzelnen Wirkungen immer abhängig und beschränkt erscheint, so legt die Vernunft den Charakter der Selbstständigkeit und Vollendung gleich in jede einzelne Handlung. Aus sich selbst schöpft sie alles, und auf sich selbst bezieht sie alles. Was durch sie geschieht, geschieht nur um ihrentwillen; eine absolute Grösse ist jeder Begriff, den sie aufstellt, und jeder Entschluss, den sie bestimmt. Und ebenso zeigt sich auch der Idealist, soweit er diesen Namen mit Recht führt, in seinem Wissen wie in seinem Thun. Nicht mit Erkenntnissen zufrieden, die bloss unter bestimmten Voraussetzungen gültig sind, sucht er bis zu Wahrheiten zu dringen, die nichts mehr voraussetzen und die

---

[1]) Werke (Goedeke, Hist.-krit. Ausg.), Bd. 10, S. 513 f.



Voraussetzung von allem andern sind. Ihn befriedigt nur die philosophische Einsicht, welche alles bedingte Wissen auf ein unbedingtes zurückführt, und an dem Notwendigen in dem menschlichen Geist alle Erfahrung befestiget; die Dinge, denen der Realist sein Denken unterwirft, muss Er Sich, seinem Denkvermögen unterwerfen. Und er verfährt hierin mit völliger Befugnis, denn wenn die Gesetze des menschlichen Geistes nicht auch zugleich die Weltgesetze wären, wenn die Vernunft endlich selbst unter der Erfahrung stünde, so würde auch keine Erfahrung möglich sein.

Aber er kann es bis zu absoluten Wahrheiten gebracht haben und dennoch in seinen Kenntnissen dadurch nicht viel gefördert sein. Denn alles freilich steht zuletzt unter notwendigen und allgemeinen Gesetzen, aber nach zufälligen und besondern Regeln wird jedes Einzelne regiert; und in der Natur ist alles einzeln. Er kann also mit seinem philosophischen Wissen das Ganze beherrschen, und für das Besondre, für die Ausübung, dadurch nichts gewonnen haben: ja, indem er überall auf die obersten Gründe dringt, durch die alles möglich wird, kann er die nächsten Gründe, durch die alles wirklich wird, leicht versäumen; indem er überall auf das Allgemeine sein Augenmerk richtet, welches die verschiedensten Fälle einander gleich macht, kann er leicht das Besondre vernachlässigen, wodurch sie sich von einander unterscheiden. Er wird also sehr viel mit seinem Wissen umfassen können, und vielleicht eben deswegen wenig fassen, und oft an Einsicht verlieren, was er an Uebersicht gewinnt. Daher kommt es, dass wenn der spekulative Verstand den gemeinen um seiner Beschränktheit willen verachtet, der gemeine Verstand den spekulativen seiner Leerheit wegen verlacht; denn die Erkenntnisse verlieren immer an bestimmtem Gehalt, was sie an Umfang gewinnen.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass diese Charakteristik des Idealisten in den wesentlichsten Punkten auf Schiller selbst zutrifft, obwohl er (S. 520) sagt, dass das Ideal menschlicher Natur unter beide, den Realisten und Idealisten, verteilt und auf beiden Seiten zu suchen sei. Wir erkennen bei Schiller, im Gegensatz zu Lessing, dass sein Geist immer auf das Ganze, und nicht auf das Besondere gerichtet ist, dass er seine Erkenntnisse „aus sich selbst und aus der blossen Vernunft" zu schöpfen liebt, dass er das Einzelne aus allgemeinen Wahrheiten ableitet. Darin aber zeigt sich, dass er durch dasjenige ausgezeichnet ist, was wir deduktiven Verstand nennen. Es ist das in allen seinen theoretischen Arbeiten zu erkennen, ihr

Gegensatz zu denjenigen Lessings springt in die Augen. Während dieser eine geradezu erstaunliche Belesenheit verrät, verfügt Schiller über einen geringeren Schatz positiver Kenntnisse und fühlt sich nur wohl in der Region allgemeiner Ideen.

3. Aber noch in einer anderen Beziehung unterscheidet sich das begriffliche Denken Lessings von demjenigen Schillers: es ist viel strenger logisch geregelt. Wir haben oben (S. 101 f.) dargelegt, wie sich dieser logisch geregelte Gedankenverlauf bethätigt; er bildet den Gegensatz zu den „unwillkürlich" hervortretenden Associationen. Bei Lessing ist diese eminent logische Gedankenfolge überall deutlich wahrzunehmen; er geht Schritt für Schritt vorwärts, ein Glied folgt mit Notwendigkeit auf das andere, die Assocationen treten bei ihm ganz zurück. Dagegen sahen wir, dass sie sich bei Schiller gerade besonders stark bethätigen (S. 125 ff.). Und dieser Zug von Schillers Geist macht sich auch in seinen theoretischen Arbeiten geltend: die Gedanken gehen ihm gelegentlich durch, die Associationen überwältigen ihn, besonders in den Aufsätzen seiner Frühzeit; und wie er bei seinen dramatischen Kompositionen Mühe hatte, das Grundmotiv festzuhalten, so verlor er offenbar auch in seinen Essays gelegentlich Plan und Anlage aus dem Auge; auch hier dürfen wir annehmen, entwickelte sich ihm erst während des Schreibens Idee aus Idee.

Wie grossartig und übersichtlich ist dagegen der Aufbau von Lessings kritischen Schriften! So sehr er im Detail schwelgt, so verliert er doch nie Zweck und Aufgabe des Ganzen aus dem Auge. Besonders liebt er es, zunächst die Ansichten anderer kritisch zu beleuchten, zu berichtigen oder zurückzuweisen, und hierauf in gewaltiger Induktion, Schritt für Schritt vorwärts dringend, die Kenntnis der Sache langsam und folgerichtig immer mehr zu erweitern, und erst nachdem er sichern Boden gewonnen hat, erst dann versucht er es auch wohl, auf deduktivem Wege das Gesagte zu erhärten. So macht er es in dem berühmten 16. Kapitel des „Laokoon", wo er beginnt: „Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten

Gründen herzuleiten".[1]) Ob aber induktiv oder, was sehr viel seltener bei ihm der Fall ist, deduktiv verfahrend: überall erfreut er den Leser durch den logischen und folgerichtigen Ablauf der Gedanken, durch eine Regelmässigkeit und Strenge, die wir bei Schiller nicht entfernt in demselben Grade antreffen.

4. Es ist eine allgemein verbreitete Ansicht, dass Lessing überwiegend Verstandesmensch gewesen sei, und sie ist sicherlich richtig; seine Phantasiebegabung tritt viel mehr zurück. Sahen wir, dass die beiden Hauptformen der Phantasie, die anschauliche und die kombinatorische, sich bei Goethe und Schiller ganz verschieden entwickelt zeigen, so ist Lessing nach keiner der beiden Seiten in hervorragender Weise beanlagt. Jedesfalls zeigt sich die anschauliche Phantasie, die sich am ehesten mit dem induktiven Verstande verbindet, bei ihm stärker ausgebildet als die kombinatorische. Aber auch sie ist nicht sehr kräftig entwickelt, sie ist nicht entfernt zu vergleichen mit derjenigen Goethes; augenscheinlich war sein Denken ganz überwiegend begrifflich.

Das erkennen wir aus den vielen zugespitzten Wendungen seiner Dramen und seiner Gedichte, das erkennen wir auch in manchen Ausführungen seiner theoretischen Schriften. Wie oft sind z. B. die letzten Reden der Emilia Galotti für „zu geistreich" gehalten worden! Das heisst nichts anderes, als zu sehr dialektisch und begrifflich zugestutzt, zu wenig entsprechend der lebendigen Anschauung von dem, was die Situation erfordert. Aehnliches liesse sich von mancher anderen Stelle der Dramen Lessings sagen. Und gar in seinen anakreontischen Jugendgedichten, wer erkennt nicht überall den spielenden Verstand?

Auch in den theoretischen Schriften erklären sich die minder glücklichen oder irrigen Behauptungen in der Regel durch den Mangel an anschaulicher Phantasie. So rühmt Lessing im 2. Kapitel des „Laokoon" an dem Gemälde des

[1]) Vgl. Wundt, Lessing und die kritische Methode; in den „Essays" (Leipzig 1885), S. 367 ff. Auch Goethes Gespräch mit Eckermann vom 11. April 1827 (a. a. O. Bd. 1, S. 242) ist heranzuziehen.

Timanthes, welches die Opferung der Iphigenie darstellt, den Zug, dass Agamemnon bei diesem Vorgang sein Gesicht verhüllt, mit der Begründung, dass der Maler aus Schönheitsrücksichten den heftigen Schmerzausdruck des zuschauenden Vaters abzubilden unterlassen habe. Diese Begründung wird meist willig hingenommen. Und doch, wenn man über die Situation nicht nur begrifflich grübelt, sondern sie sich anschaulich vergegenwärtigt, so kann man kaum daran zweifeln, dass Agamemnon nur deshalb sein Antlitz verhüllt, weil es für einen Vater unerträglich ist, der Opferung seiner eignen Tochter zuzuschauen.

5. In viel höherem Grade ermangelte Lessing der kombinatorischen, associativen Phantasie. Das zeigt sich überall, wenn man der Entstehung seiner Dichtungen nachforscht. Kein andrer grosser Schriftsteller hat sich so stark an überlieferte Motive angeschlossen wie er. Die Lustspiele und Gedichte seiner Jugendzeit sind in der Hauptsache nur geschickte Variationen älterer Themata, und selbst in Werken wie „Miss Sara Sampson“, ja sogar in der „Minna von Barnhelm“, hat Lessing seinen Vorgängern auffallend viel entlehnt. Gewiss, in diesen Stücken, namentlich in der „Minna“, ist auch viel schöpferisch Neues: die Gesinnungen, die vornehme Auffassung des Soldatenlebens, die edle und versöhnliche Beurteilung der grossen Zeitverhältnisse; aber durch Erfindung neuer Züge der Handlung hat sich Lessing in diesem Meisterwerk nicht hervorgethan; er hat vielmehr die Hauptsache wie zahlreiche Einzelheiten aus fremden Werken entnommen, und erstaunlich und höchst bemerkenswert ist nur der Geschmack und die Geschicklichkeit, mit der der Dichter das Ueberlieferte ausbildet und gestaltet.

In alledem zeigt sich eben die geringere Pantasiebegabung, insbesondere eine schwache Entwickelung der kombinatorisch-associativen Phantasie; darin erblicken wir aber nichts anderes als die Kehrseite einer hervorragenden Eigenschaft Lessings, die Kehrseite seines so eminent logisch geregelten Gedankenverlaufs: wenn es uns in seinen kritischen Arbeiten als Vorzug erscheint, dass die Associationen

in sein logisches Denken nur höchst spärlich eingreifen, so müssen wir eben diese Thatsache bei dem Dichter als Mangel empfinden, denn auf der Association beruhen gerade die glücklichsten Eingebungen des Genius.

6. Indessen so sehr wir geneigt sind, die Grenzen von Lessings Phantasiebegabung zu erkennen, so sehr wir hervorheben müssen, dass er in dieser Hinsicht hinter Goethe und Schiller zurücksteht, so würden wir doch sehr irre gehen, wenn wir ihm jede Phantasieanlage bestritten. Es giebt gewisse Thatsachen, die vielmehr beweisen, dass er auch nach dieser Richtung immer noch zu den bevorzugten Geistern gehörte, und zwar liegen diese Thatsachen vor allem ausgeprägt in Lessings Sprache. Sie enthält einen Reichtum an Bildern, treffenden Vergleichen und anschaulichen Wendungen, über die nur der verfügt, der auch fähig ist, phantasiemässig zu denken. Der Hauptpastor Goeze machte unserem Dichter gerade aus diesem Bilderreichtum seiner Sprache einen Vorwurf:[1])

Die Art, wie Herr Lessing streitet, ist sonderbar. Seine Bemühungen gehen nicht dahin, den Verstand seiner Leser durch Gründe zu überzeugen, sondern sich ihrer Phantasie durch allerhand unerwartete Bilder und Anspielungen zu bemächtigen. Er bestimmet daher nichts durch richtige Erklärungen, er führet nie einen gründlichen und einleuchtenden Beweis, sondern er spielt beständig mit Gleichnissen, Instanzen und Antithesen ...

Der streitbare Zionswächter scheute nicht davor zurück, dem scharfsinnigen Kritiker wegen dieses bilderreichen Stils „Theaterlogik“ vorzuwerfen, und Lessing antwortete ihm darauf mit einem glücklichen Vergleich: „Jeder Mensch hat seinen eignen Stil, sowie seine eigne Nase, und es ist weder artig nach christlich, einen ehrlichen Mann mit seiner Nase zum besten haben, wenn sie auch noch so sonderbar ist“ ...

Wie reich Lessings Bildersprache war, hat August Lehmann in seiner fleissigen Materialsammlung[2]) dargelegt.

---

[1]) Vgl. Goezes Streitschriften gegen Lessing, herausg. v. Erich Schmidt (Stuttg. 1893), S. 5 (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. u. 19. Jahrh. Nr. 43/45).

[2]) Aug. Lehmann, Forschungen über Lessings Sprache (Braunschw. 1875), S. 1—99. Das Buch giebt nur Bausteine zu einer Charakteristik von Lessings Sprache.

Es ist hier nicht der Ort darauf genauer einzugehen, an späterer Stelle wird sich Gelegenheit dazu finden; hervorgehoben sei nur die Thatsache, dass in der Sprache Lessings sein konkretes und bildliches Denken stärker als in anderen Zügen seiner Werke zum Vorschein kommt.

Indessen man darf die Bedeutung solcher phantasiemässigen Ausdrucksweise nicht überschätzen; die Vorstellungen und ihr äusseres Gewand, die Sprache, sind keineswegs immer in gleichem Masse anschaulich geformt: jene können vielmehr ganz begrifflich, dieses schillernd, prunkend und in die Augen fallend sein, und umgekehrt: der überaus anschaulich vorgestellte Lebensvorgang wird nicht selten in Worten ausgedrückt, die an sich unsere Anschauung nicht beschäftigen. Gerade der abstrakte Gedanke bedarf oft des schmückenden Ausdrucks, um uns bequemer zugänglich und verständlich zu werden. Daher darf man aus der phantasiemässigen Sprache nicht zu viel über die allgemeine Phantasieanlage eines Menschen folgern; und dessen müssen wir uns bewusst bleiben, wenn wir bei einem Ausblick auf Lessings Phantasieanlage seine Sprache besonderer Beachtung würdigen. Das früher Gesagte wird durch die Thatsache, dass er sich oft eines phantasiegefälligen Ausdrucks bediente, nicht in seiner Geltung beeinträchtigt. Aber es muss doch hervorgehoben werden, dass sich innerhalb gewisser Grenzen auch bei Lessing die Phantasie glänzend bethätigte.

7. Im ganzen jedoch besteht über seine Begabung in allem Wesentlichen jenes berühmte, aus tief wahrhafter Seele hervorgegangene Selbstbekenntnis zu Recht, das er im letzten Stück der „Hamburgischen Dramaturgie“ abgelegt hat[1]):

Ich bin weder Schauspieler noch Dichter.

Man erweiset mir zwar manchmal die Ehre, mich für den letztern zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, sollte man nicht so freigebig folgern. Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt und Farben verquistet, ist ein Maler. Die ältesten von jenen Versuchen sind in den Jahren hingeschrieben, in welchen man Lust und Leichtigkeit so gern für Genie hält. Was in den neuerern Erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewusst, dass ich

[1]) Werke (Lachmann-Muncker), Bd. 10 S. 209ff. (Stuttg. 1894).



es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschiesst: ich muss alles durch Druckwerk und Röhren aus mir heraufpressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermassen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken. Ich bin daher immer beschämt und verdrüsslich geworden, wenn ich zum Nachteil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken; und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kömmt. Ich bin ein Lahmer, den eine Schmähschrift auf die Krücke unmöglich erbauen kann.

Doch freilich; wie die Krücke den Lahmen wohl hilft, sich von einem Orte zum andern zu bewegen, aber ihn nicht zum Läufer machen kann: so auch die Kritik. Wenn ich mit ihrer Hülfe etwas zu stande bringe, welches besser ist, als es einer von meinen Talenten ohne Kritik machen würde: so kostet es mich so viel Zeit, ich muss von andern Geschäften so frei, von unwillkürlichen Zerstreuungen so ununterbrochen sein, ich muss meine ganze Belesenheit so gegenwärtig haben, ich muss bei jedem Schritte alle Bemerkungen, die ich jemals über Sitten und Leidenschaften gemacht, so ruhig durchlaufen können, dass zu einem Arbeiter, der ein Theater mit Neuigkeiten unterhalten soll, niemand in der Welt ungeschickter sein kann als ich.

Man hat über diese Aeusserung so viel geschrieben, hat so oft eine falsche Bescheidenheit darin gefunden, und Lessing gegen sich selbst zu verteidigen für nötig erachtet! Ob ihm das Prädikat eines Dichters zukomme, ist nun allerdings eine sehr müssige Frage, denn man kann den Begriff des Dichters sehr verschieden fassen. Doch man darf getrost sagen, dass sich Lessing nach ganz überwiegender Ansicht geirrt hat, wenn er sich den Titel eines Dichters absprechen zu müssen glaubte. Indessen, darauf kommt es uns gar nicht an. Von Wichtigkeit ist uns nur, was er über die Wirkung der Kritik und des Genies in sich mitteilt, d. h. über seine Verstandes- und Phantasiethätigkeit, und in dieser Hinsicht wird Lessings Selbstbekenntnis durch die unbefangene Forschung zweifellos bestätigt. Auch ehe Albrecht mit seinem halbverrückten Buch „Lessings Plagiate" hervorgetreten war, fehlte es nicht an zahlreichen Belegen dafür, dass der Dichter „fremde Schätze bescheiden zu borgen"

gelernt hatte, dass er seine „ganze Belesenheit“ gegenwärtig hatte beim Schaffen, dass er durch die Gläser der Kunst sein Auge gestärkt hatte. Die Grösse des Mannes wird durch solche Feststellungen schwerlich herabgesetzt, man erkennt nur deutlicher, nach welcher Seite sie liegt; und das ist wichtig und wertvoll, wenn man individuelle Charakteristiken gewinnen will, und sich nicht damit begnügt, in die blinde und farblose Klassikerverhimmelung älterer Zeit urteillos einzustimmen.

VII. Rückblick und Allgemeines.

1. Wir haben oben (S. 103f.) auf einige Eigenschaften hingewiesen, durch die sich der Verstand ebensowohl wie die Phantasie auszeichnen kann. Es wird schliesslich nicht uninteressant sein, zu fragen, in welcher Weise sich bei den drei Dichtern, die wir als Beispiele für unsere Darstellung heranziehen, diese Eigenschaften ausgeprägt finden.

Zunächst fassten wir die Deutlichkeit und Schärfe der Vorstellungen ins Auge. Leicht erkennt man, dass Goethe mit seiner gewaltigen Anschauungskraft und Lessing mit seiner eminenten logischen Begabung in dieser Hinsicht als typische Muster hervorragen. Dagegen sind bei Schiller in seiner Jugend durch das Ueberwuchern der Associationen diese Eigenschaften zeitweilig getrübt: sowohl seine Phantasiebilder als seine Verstandesdeduktionen sind in dieser Zeit nicht immer klar, abgerundet und bündig. Aber nach der grossen Umwandlung in den neunziger Jahren entfaltet auch er nach dieser Richtung frei und ungehemmt sein grosses Genie: wir wiesen bereits auf die anschauliche Klarheit, die sich gleich in „Wallensteins Lager“ verrät, hin; und wer ist nicht, was die Deutlichkeit und Schärfe seines Verstandes betrifft, gepackt und hingerissen durch die immer ins Schwarze treffenden litterarischen Urteile aus der Zeit seiner Vollendung, wie sie sich kundgeben in seinen Briefen, besonders in denen an Goethe, und in seinen schlagfertigen Epigrammen?

In Bezug auf Schnelligkeit des Vorstellungsverlaufes wird man kaum entscheiden können, welchem von den beiden jüngeren Dichtern der Vorrang gebühre. Auch

Lessings Verstandesthätigkeit dürfen wir uns in rastloser Bewegung denken; wir erinnern uns der tiefdringenden Bemerkung Goethes,[1]) dass Lessing „gegen sein mächtig arbeitendes Innere stets ein gewaltiges Gegengewicht“ gebraucht habe. Ganz anders war jedoch der Verlauf seiner Phantasievorstellungen, und des Dichters eignes Wort, dass er ein Lahmer sei, der der Krücke bedürfe, wird kaum auf Täuschung beruhen.

Die Originalität des Denkens braucht man bei diesen drei Dichtern nicht ausdrücklich hervorzuheben; die Uebersicht über weite Vorstellungsgebiete besass keiner von ihnen in so hohem Grade wie Goethe; Schiller musste sie sich erst in der Zeit seiner wissenschaftlichen Einkehr als wichtiges Strebensziel vergegenwärtigen. Die Fähigkeit der Rezeption und Produktion war bei Goethe wohl gleichmässig ausgebildet; Schiller war augenscheinlich kein stark rezeptiver Geist: da er insbesondere nach allgemeinen Erkenntnissen strebte, so fand er geringere Freude an der Anhäufung des einzelnen Wissensstoffes; in den Briefen an Körner klagt er mehrmals darüber, dass es ihm an Kenntnissen gebreche. Dagegen war Lessing durch eine wahrhaft geniale Rezeptionsfähigkeit ausgezeichnet, und wenn man der erstaunlichen Gelehrsamkeit seiner kritischen Schriften nachgräbt, so glaubt man gern, dass auf den Mann noch das Urteil zutreffe, welches der Meissner Rektor Grabner über den Knaben Lessing fällte: er sei ein Pferd, das doppeltes Futter gebrauche.

2. In derselben Weise wie bei Goethe, Schiller und Lessing lassen sich nun leicht bei allen anderen Dichtern die charakteristischen Züge der Phantasie- und Verstandesthätigkeit feststellen und erkennen. Das Gesagte wird aber vollauf genügen, um zu zeigen, was man von solcher psychologischen Betrachtungsweise etwa erwarten darf. Ist es unser Ziel, die Eigenschaften jedes dichterischen Genius so genau wie möglich zu analysieren, so dürfen wir wohl hoffen, auf dem angegebenen Wege diesem Ziele näher zu kommen. Unsere Absicht, die Theorie ausschliesslich in den Dienst der litterarhistorischen Praxis zu

[1]) „Dichtung und Wahrheit“, Werke, Weim. Ausg., Bd. 27, S. 107.

stellen, haben wir nicht aus den Augen verloren. Alle unsere Untersuchungen verfolgten den einen Zweck: zu ermitteln, wie wir das — nach einer bestimmten Richtung hin — Charakteristische an einem Dichter erkennen können. Wollen wir ein abschliessendes Ergebnis gewinnen, so bedarf es natürlich in jedem einzelnen Falle einer oft langwierigen Häufung von Beobachtungen; indessen auch eine fragmentarische Erkenntnis, wie sie sich etwa aus der wissenschaftlichen Erforschung eines einzelnen grösseren Werkes ergiebt, kann uns schon sehr nützlich sein, sie kann von anschaulicher und associativer Phantasie, sowie von den Verstandeselementen, die sich in der Schöpfung verraten, schon bestimmte Rechenschaft geben. Nur muss man sich hüten, jede einzelne Beobachtung zu generalisieren. In den obigen Beispielen, die durchaus nicht den Anspruch erheben, Erschöpfendes über die drei Dichter auszusagen, ist daher die Jugendepoche Schillers von seiner späteren streng geschieden.

Ein besonderer Zweck unserer Untersuchung ist es, auf die Gefahren einer rein schematischen und begrifflichen Erörterung litterarischer Probleme hinzuweisen. Die verwickelten Fragen der höheren philologischen Kritik lassen sich durch bloss begriffliches Denken nicht immer bewältigen: man muss eine Anschauung haben von der Individualität jedes Dichters, um zu wissen, was jedem gemäss ist, denn wir haben gesehen: ein jeder hat seine ganz besondere Eigenart zu denken und zu schaffen. Der begriffliche Verstand hängt aber immer am Allgemeinen und neigt zum Generalisieren: nur die Anschauung von der besonderen Beschaffenheit des konkreten Falles kann uns vor solcher Gefahr bewahren. Man denke an die vielen nutzlosen Tüfteleien über Goethes „Faust“, um zu verstehen, wie leicht sich der anschauungslose Verstand versündigt.

3. Weiterhin kann nur durch die Beachtung solcher psychologischen Gesichtspunkte die geistlose Art, wie man oft die Entstehungsgeschichte dichterischer Erzeugnisse behandelt, überwunden werden. Man begnügt sich sehr oft mit der blossen Aufzählung dessen, was der Dichter vorgefunden oder erlebt hat, ohne in besondere Erwägung

zu ziehen, wie er das Gegebene bereichert und umgeformt hat. Die Erkenntnis dessen, was er selbst hinzugethan hat, ist aber gerade die Hauptsache, und hier wird die psychologische Betrachtung ergänzend eintreten müssen. Die Entstehungsgeschichte, wie sie jetzt meist gegeben wird, erweckt uns von der eigentlichen Schaffensthätigkeit der Dichter eine ganz unzulängliche Vorstellung.

4. Selbstverständlich darf unsere Betrachtung nicht auf die Feststellung dieser psychologischen Grundzüge eines Dichters beschränkt bleiben: wir müssen vielmehr untersuchen, wie sich diese Grundzüge in den einzelnen Eigenschaften der Werke offenbaren. Schon des öftern wiesen wir in dieser Beziehung auf die Sprache der Dichter hin; aber ebenso lässt sich die Erörterung der Metrik eines Dichters von der psychologischen Interpretation nicht sondern; namentlich aber wird die besondere Gestaltung der Handlung und des Vorstellungsverlaufes in der dramatischen, epischen und lyrischen Poesie immer im Hinblick auf jene Grundzüge des schaffenden Dichters behandelt werden müssen. Kurz, es wird darauf ankommen, die Untersuchung der einzelnen Thatsachen mit den psychologischen Ermittelungen in ununterbrochener Wechselbeziehung zu erhalten. So werden wir also in späteren Kapiteln auf die Ergebnisse des vorliegenden des öfteren zurückgreifen müssen.

---

3. Kapitel:
Gefühl und Lebensanschauungen der Dichter.

I. Uebersicht.

1. Durch die Erörterung von Phantasie und Verstand haben wir erst eine Seite des Seelenlebens der Dichter kennen gelernt; eine zweite erblicken wir in den Gefühlsrichtungen, Lebensanschauungen und Willensimpulsen. Diese Vorgänge sind so überaus mannigfaltiger Art, dass sich die Theorie darauf beschränken muss, Hauptpunkte herauszugreifen und zu besprechen.

Gefühle, Lebensanschauungen und Willensimpulse bilden ein einheitliches Ganze, das sich auch in abstracto nicht zweckmässig zergliedern lässt. Die Gefühle sind stets mit Vorstellungen verbunden, und die Lebensanschauungen erwecken in der Seele fast immer eine starke Reaktion von Gefühlen und Affekten. Ebenso hat jedes Gefühl die Tendenz, sich durch Willenshandlungen zu bethätigen, und durch diese beiden Ausdrücke, Gefühl und Wille, fassen wir nur zwei Seiten eines in sich geschlossenen einheitlichen Vorganges ins Auge.

Gleichwohl kann in dieser Verbindung von Gefühlen, Lebensanschauungen und Willensimpulsen bald die eine, bald die andere Seite überwiegen, und wir sind daher berechtigt, im Hinblick auf die überwiegende Erscheinung kurzweg teils von Gefühlen, teils von Lebensanschauungen u. s. w. zu sprechen, wenn wir uns nur bewusst bleiben, dass der Vorgang in Wahrheit verwickelter ist, als der abkürzende Ausdruck unmittelbar zu verstehen giebt. So dürfen

wir die Regungen, in denen sich die Gefühle, die Anschauungen und Strebungen in Bezug auf unser eignes Ich kundgeben, der Einfachheit halber als Selbstgefühl bezeichnen, weil das Gefühl den wichtigsten Teil des zusammengesetzten innern Geschehens bildet; und dem entsprechend handeln wir von dem Mitgefühl, dem Gemeinschaftsgefühl und den religiösen Gefühlen. Dagegen sind die Erörterungen über die Begriffe Gut und Böse, Schicksal u. s. w. unter den „Lebensanschauungen" vorzubringen, weil in ihnen das Element der klar bewussten Vorstellungen überwiegt. Gleichwohl beziehen sich diese unter verschiedenen Namen auftretenden Untersuchungen auf eine geschlossene Kette zusammengehöriger Erscheinungen, und die äusserlich abweichende Bezeichnung könnte nur den oberflächlichen Betrachter zu der Annahme führen, dass es sich um eine Zusammenfassung heterogener Dinge handle.

2. Die Gefühle, die sich mit den verschiedenen Lebensanschauungen und Willensimpulsen verbinden, haben einen überaus mannigfaltigen Inhalt, haben überaus mannigfaltige Qualitäten, die wir genauer kennen lernen werden; sie unterscheiden sich fernerhin durch ihre Intensität, und endlich sind ihre allgemeinen Richtungen, abgesehen von ihrem besonderen Inhalt, zu beachten (vgl. oben S. 41). Ausserdem giebt es aber gewisse eigenartige Entwickelungsformen des Gefühl- und Willenslebens, die Affekte und Leidenschaften, deren wir zunächst gedenken, bevor wir den besonderen Gefühlsinhalten unsere Aufmerksamkeit zuwenden.[1])

---

[1]) Ueber das Gefühlsleben vgl. Joseph Nahlowsky, Das Gefühlsleben (Leipz. 1862); Alfr. Lehmann, Die Hauptgesetze des menschlichen Gefühlslebens (dänisch; deutsch unter Mitwirkung des Verf. von Bendixen, Leipz. 1892); Th. Ziegler, Das Gefühl (Stuttg. 1893); Wundt, Vorlesungen über die Menschen- und Tierseele (2. Aufl., Hamb. und Leipz. 1894: 14., 15. und 25. Vorlesung); Derselbe, Grundzüge der physiolog. Psychologie 3. Aufl., Leipz. 1887, Bd. 1, S. 508 ff., und Bd. 2, S. 404 ff.); Derselbe, Essays, das. 1885, S. 199 ff. und 286 ff.); Derselbe, Grundriss der Psychologie, das. 1896, S. 87 ff., 186 ff., 198 ff.).

II. Affekt, Leidenschaft, Temperament, Stimmung etc.

1. Unter Affekten verstehen wir psychische Gebilde, in denen sich eine eigenartige Mischung von Gefühlen und Vorstellungen kundgiebt. Sie entstehen durch Gefühle, die auf den Vorstellungsverlauf eine eingreifende Rückwirkung ausüben, durch Gefühle, die so stark sind, dass sie den Gedankenablauf bestimmen und verändern. Affekt ist also ein zusammenfassender Ausdruck für den durch starke Gefühlseindrücke beschleunigten oder gehemmten Verlauf der Vorstellungen.

Die Affekte haben weiterhin die Eigentümlichkeit, dass sie starke physiologische Veränderungen hervorrufen, die wiederum auf die Gefühle verstärkend einwirken.[1]) Der Blutumlauf wird durch die von der seelischen Erregung ausgehende Einwirkung auf die Gefässmuskeln verändert: der von Gemütsbewegung Ergriffene erbleicht, wird rot, die Adern schwellen ihm an u. s. w. Die Muskelthätigkeit im Gesicht und am ganzen Körper wird gehemmt oder beschleunigt, die innere Aufregung äussert sich durch heftige Gebärden und Bewegungen und dergl. m. Diese physiologischen Einflüsse üben auf den Affekt selbst einen erheblich verstärkenden Einfluss aus.

2. Die Affekte zerfallen in zwei Gruppen, je nachdem sie sich auf Vorgänge der Gegenwart oder der Zukunft erstrecken, und innerhalb ihrer ist, wie bei den Gefühlen, die Lust und Unlust, die Erregung und Depression, die Spannung und Lösung zu unterscheiden.

Die Gegenwarts-Affekte sind Freude und Leid. Massvollere und objektivere Formen von ihnen nennen wir Vergnügen und Missvergnügen. Die Sprache hat für die Lustaffekte nur wenige Ausdrücke geschaffen, unter denen das Wort Begeisterung als das wichtigste erscheint: durch dieses wird sowohl der gesteigerte als veredelte Affekt der Freude bezeichnet, die Begeisterung entspringt immer aus

---

[1]) Vergl. hierzu Darwin, Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei Menschen und Tieren (deutsch von V. Carus, Stuttg. 1872); C. Lange, Ueber Gemütsbewegungen (deutsch von Kurella, Leipz. 1887).

den höheren intellektuellen, insbesondere aus den ethischen und religiösen Gefühlen. Viel freigebiger ist die Sprache gewesen mit fein unterscheidenden Wörtern für die verschiedenen Arten des Leids, des Schmerzes, der Trauer, der Traurigkeit. Sie weist hin auf die verschieden lange Dauer des Affekts in den Wörtern *Kummer* und *Gram* (Gram ist der andauernde Kummer), auf den höchsten Grad in *Verzweiflung*, auf die besondere erregende Ursache und auf die Richtung des Affekts in *Enttäuschung*, *Verlegenheit*, *Scham*, *Reue* einerseits, und in *Unwille*, *Verdruss*, *Aerger*, *Zorn*, *Wut* anderseits, auf den plötzlichen Eintritt des Affekts in *Entsetzen* und *Schreck*, auf unerträgliche Heftigkeit in *Grauen* und *Schauder*.

Aehnlich steht es bei den Zukunfts-Affekten: der *Hoffnung*, als dem lustvollen Zukunftsaffekt, stehen neben der *Furcht* als deren gesteigerte Form die *Angst*, und als die dauernde Form die *Sorge* gegenüber.

Die Affekte hemmen oder beschleunigen den Vorstellungsverlauf: die Lustaffekte der Freude und Hoffnung beschleunigen immer, ausser wenn die Freude allzu plötzlich auftritt und eine von unserem Bewusstsein kaum mehr fassbare Stärke besitzt. Die Unlustaffekte hemmen insgesamt den Ablauf der Vorstellungen, so lange sie in geringeren Stärkegraden auftreten: der Kummer, Gram, Verdruss, Unwille, die Sorge spornen nicht an, sondern machen den Geist matt, unthätig und niedergeschlagen; sobald sie sich aber steigern und sobald Zorn, Furcht und Angst unsere Seele bewegen, beschleunigt und schärft sich das Denken in oft überraschender Weise, während die stärksten Unlustaffekte, wie Schrecken und Wut, meist nahezu lähmend wirken.

3. Von den Affekten sind die Leidenschaften durch wesentliche Züge unterschieden. Während im Affekt das Gefühl überwiegt, das Wollen und Begehren aber zurücktritt, besteht die Leidenschaft immer in einem heftigen Verlangen und Wollen; während der Affekt meist von kürzerer Dauer ist, pflegt die Leidenschaft die Seele für lange Zeit zu beherrschen. Die Leidenschaft zieht den

Willen ohne Unterlass auf ein und dasselbe Ziel hin; durch sie wird der Vorstellungsverlauf niemals, wie so oft durch den Affekt, gehemmt, sondern durchweg beschleunigt, aber sie nimmt die Vorstellungskraft des Menschen, seinen Verstand und seine Phantasie, ausschliesslich in ihre Dienste und macht hierdurch das Denken meist einseitig und beschränkt. Für alles was seine Zwecke nicht berührt, hat der Leidenschaftliche weder Auge noch Ohr; es fehlt ihm die Freiheit der Seele, sein Urteil ist befangen und ungerecht.

Die Leidenschaft kann sich mit starken Gefühlen und Affekten vereinigen, sie kann aber auch von Ruhe und Besonnenheit begleitet sein. Die affektvolle Leidenschaft pflegt man wohl als heisse, die affektlose als kalte Leidenschaft zu bezeichnen; doch auch der von kalter Leidenschaft Erfüllte gerät leicht in zornigen Affekt, wenn er in der Verfolgung seines Zieles gehindert wird.

4. Wie sich die Gefühle und Affekte nach Seiten der Lust und Unlust scheiden, so zerfallen auch die Leidenschaften in zwei Gruppen, die des Strebens und Widerstrebens. Es giebt nun so viel Leidenschaften als es Ziele des Strebens, Gegenstände der Abneigung giebt. Aber begreiflicher Weise hat die Sprache auch hier, wie bei den Affekten, nur die besonders hervorstechenden Erscheinungen durch selbständige Wörter gekennzeichnet. Und zwar hat sie vorwiegend für solche Leidenschaften Wörter gebildet, die ein lasterhaftes und sehr heftiges Begehren enthalten. Für leidenschaftliches Wohlthun, Arbeiten, Denken, für leidenschaftliche Tapferkeit u. s. w. giebt es keine besondere Ausdrücke. Aber leidenschaftliches Streben nach Genuss, Ansehen und Macht, leidenschaftliches Widerstreben gegen andere ist unserm Denken durch eine Anzahl charakteristischer Wörter geläufig; freilich sind es zu einem nicht geringen Teil Zusammensetzungen mit *Sucht, Begierde* und *Gier*, die auf ein verhältnismässig junges Alter dieser Ausdrücke hindeuten.

So werden die mannigfaltigen Formen des leidenschaftlichen Strebens nach dem eignen Vorteil und Genuss durch

Selbstsucht, Genusssucht, Geiz, Prunksucht, Ehrgeiz, Ruhmsucht u. s. w. bezeichnet; die Hauptleidenschaften gegenüber unseren Mitmenschen sind *Liebe, Hass, Rachsucht* u. s. w.

Durch besonders fein abgetönte Wörter wird das Widerstreben gegen den Vorteil oder das Glück anderer Personen ausgedrückt: die *Missgunst* steigert sich freilich nur selten zur heftigen Leidenschaft, sie erstreckt sich auf Güter eines anderen, die wir selbst schon besitzen oder nicht erstreben, aber gleichwohl dem Betreffenden nicht „gönnen"; der *Neid,* der leicht bis zur Leidenschaft anwächst, erstreckt sich auf Güter eines anderen, die wir selbst nicht besitzen, aber erstreben; die *Eifersucht,* die stets in leidenschaftlicher Form auftritt, widerstrebt solchen Vorteilen eines anderen, die wir ausdrücklich und allein für uns selbst in Anspruch nehmen; sie kann auf Ehre, Ansehen, Ruhm, Zuneigung, Genuss, Besitz, Gewinn u. s. w. sich richten, ihre vorzüglichste Geltung aber hat sie in der Geschlechtsliebe, wo sie Neigung und Besitz der allein in Anspruch genommenen Persönlichkeit gefährdet sieht oder gefährdet wähnt. Diese Art der Eifersucht ist stets mit heftigen Affekten der Furcht verbunden.

5. Wenn diese Hauptformen der Leidenschaft häufig die schwersten Verwirrungen des Lebens hervorrufen, so ist doch die Leidenschaft an sich keineswegs ohne weiteres zu verdammen. Im Gegenteil, jede grosse That weist auf sie als ihre Quelle zurück, sie vermag den Intellekt zu Leistungen anzuspornen, deren er sonst niemals fähig wäre. Und weil sie derart die Menschennatur ins Grosse und Bedeutende steigert, besitzt sie so gewaltiges Ansehen im Reiche der Dichtung; die Geschichte der Litteratur, vor allem die des Dramas, ist zu einem wichtigen Teile Geschichte der Darstellung leidenschaftlicher Verwirrungen. Als ihr grösster Interpret in der Weltlitteratur gilt uns wohl Shakespeare: er hat die Liebe, die Eifersucht, den Ehrgeiz und die Rachsucht (Shylock) in erschütternder Grösse und Lebenswahrheit geschildert.

6. Die individuelle Disposition zu Affekten und Leidenschaften pflegt man durch den Ausdruck Temperament

zusammenfassend zu bezeichnen. Temperamentvoll ist diejenige Person, die leicht zu Affekten und Leidenschaften geneigt ist, während wir denen, bei denen dies nicht der Fall ist, das Temperament wohl einfach absprechen. Noch geläufiger als dieser allgemeinere Hinweis auf starkes oder schwaches Temperament ist uns die auf Galen zurückgehende Scheidung von den vier Hauptformen des cholerischen, sanguinischen, melancholischen und phlegmatischen Temperaments, die noch heutiges Tages als brauchbar empfunden und gern angewendet wird. Es liegt dieser Scheidung, die ursprünglich durch ziemlich kindliche Hinweise auf die Mischung der „Säfte" des Körpers erklärt wurde, in Wahrheit augenscheinlich eine tiefere und zwar eine dreifache Beobachtung zu Grunde: ob nämlich die Affekte und Leidenschaften leicht oder schwer angeregt werden, ob sie sich stark oder schwach äussern, und ob sie vorwiegend nach Seite der Lust oder Unlust gerichtet sind.

Leicht angeregt, aber von schwacher Intensität und nach Seiten der Lust gerichtet ist das Temperament des Sanguinikers; schwerer erregbar aber zu starken Aeusserungen der Unlust geneigt ist der Choleriker; leicht erregbar, aber zu schwächeren, dafür aber länger andauernden Affekten der Unlust geneigt ist der Melancholiker; schwer erregbar und nur zu leichteren Affekten, vorwiegend der Lust geneigt ist der Phlegmatiker.

Eine starke Ausstattung nach dieser Seite des Seelenlebens gehört zu den unerlässlichen Gaben des Dichters; er wird gewiss in den weitaus meisten Fällen ohne alle Reflexion sein Gefühl, seinen Affekt, seine Leidenschaft ausströmen lassen durch die Gebilde und Gestalten seiner schöpferischen Phantasie; nur selten wird der Fall Lessings eintreten, der da sagte: bei jedem Schritte, den er als Dichter thue, müsse er alle Bemerkungen, die er jemals über Sitten und Leidenschaften gemacht habe, durchlaufen können (vgl. oben S. 141); nur selten wird dies helfen, denn das Temperament wird durch die Reflexion eher erstickt als angeregt; immerhin wird derjenige, der das Spiel der Affekte und Leidenschaften in sich selbst erfahren hat, durch ver-



standesmässige Reflexion sich gelegentlich über das Wesen dieser Regungen aufklären und sich so auch deren Darstellung erleichtern können, ebenso wie die verstandesmässige Reflexion das Spiel der Phantasie unter Umständen regeln und berichtigen kann (vgl. oben S. 95ff.). Jedesfalls aber kann dies dem kritischen Betrachter nützen, dem Historiker der Litteratur, der dasjenige, was die Dichter in drängender Schaffenskraft zum Teil unwillkürlich hervorgebracht haben, in die Sphäre bewusster psychologischer Analyse erheben muss. Er muss schärfer als der Dichter selbst unterscheiden können, und um dies zu thun, bedarf er, neben der unerlässlichen Gabe der „Anempfindung", bestimmter brauchbarer Massstäbe der Zergliederung.

Wir wollen versuchen, im weiteren Verlauf dieser Darstellung klarzulegen, wie sehr jeder Dichter in der Aeusserung von Affekt und Leidenschaft seine individuelle Eigenart bekundet. Genau ebenso wie sich Phantasie und Verstand bei keinem so offenbart wie bei dem anderen, so treffen wir auch die Temperamentseigentümlichkeiten in jedem Falle in neuen und selbständigen Mischungen an.

8. Bei unsern beiden grossen Dichtern war die Disposition zu Affekten und Leidenschaften stark entwickelt, sie haben in ihrem Leben, wie in ihren Dichtungen hiervon reichlich Zeugnis abgelegt. Aber ihre Eigenart war auch auf diesem Gebiete seelischer Bethätigung verschieden, so nämlich, dass Schiller mehr vom Affekt und Goethe mehr von der Leidenschaft heimgesucht wurde. Ausserdem aber nahmen beide in Stunden der Ruhe und Ueberlegung gegenüber diesen Gemütszuständen eine ganz abweichende Stellung ein. Es möge hier ein flüchtiger Hinweis auf ihr verschiedenes Verhalten gegenüber dem Affekt genügen: ihrer abweichenden Disposition zur Leidenschaft ist später bei Besprechung der einzelnen Gefühlsinhalte des öftern zu gedenken.[1])

Schiller besass eine aussergewöhnliche Kraft des Affektes; zeitgenössische Berichterstatter verraten uns, dass

---

[1]) Vgl. insbesondere Abschnitt III, 7—9 und IV, 6—8 dieses Kapitels.

er beim Dichten oft in krampfhafte Zuckungen geriet, dass er besonders in seiner Jugend leicht sehr lebhaft, ja zu lebhaft gestikulierte, und alle anderen Anzeichen stärkster Gemütsbewegungen kundgab. Und er bedarf dieser Erregungen, er führt sie gern herbei; in dem einsamen Bauerbach klagt er, dass sein Inneres stocke und erlahme. Seine Jugenddichtungen, besonders die Laura-Oden, verraten die masslosesten Affekte:

Wenn dein Finger durch die Saiten meistert,
Laura, itzt zur Statue entgeistert,
Itzt entkörpert steh' ich da...

So und ähnlich äussert er sich an zahllossen Stellen. Der ganz überwiegende Affekt bei ihm ist der der Begeisterung; und dieser Zug bleibt ihm zeitlebens eigen: für alles Gute und Edle erbebte sein Herz in jungen und älteren Tagen. Diesem Affekt hat er auch eins seiner herrlichsten Jugendgedichte gewidmet, er betitelt es zwar „An die Freude", aber die Freude, die er im Auge hat, tritt in hoch gesteigerter Form auf und ist gerichtet auf das Hohe der Menschennatur, sie ist die Tochter aus Elysium, sie hat die Eigenschaften, die wir unter dem Worte „Begeisterung" zu denken pflegen.

19. Dagegen sind Goethes Affekte von vornherein minder tumultuarisch, und er ruft sie nicht geflissentlich herbei, sondern sucht sich ihrer vielmehr als eines verwirrenden Elements nach Kräften zu erwehren. In seinen Gedichten finden sich keine Parallelen zu den krampfhaften Gemütsbewegungen des Verfassers der Laura-Oden. Er feiert nicht den Affekt, den der Dichter des Liedes an die Freude verherrlicht, er singt:

Lieber durch Leiden
Möcht' ich mich schlagen,
Als so viel Freuden
Des Lebens ertragen.

Die selbstbewusste Ruhe der Seele ist ihm willkommener als die Erregung. So hiess es in des „Wandrers Nachtlied" in der ersten Fassung höchst bezeichend:

Der du von dem Himmel bist,
Alle Freud' und Schmerzen stillst...

jeder Affekt, Leid wie Freude, ist dem leicht bewegten Herzen des Dichters lästig, er ist „des Treibens müde“ und ersehnt sich den „süssen Frieden“. Das Bild des schweigenden Waldes zur Abendzeit beglückt ihn, und er ruft seinem von Affekt zu viel heimgesuchten Gemüte zu:

Warte nur, balde
Ruhest du auch!

Und wie unvergleichlich schön besingt er diese friedliche Lösung der Affekte in den berühmten Versen des „Faust“: „Verlassen hab' ich Feld und Auen“:

Entschlafen sind nun wilde Triebe
Mit jedem ungestümen Thun;
Es reget sich die Menschenliebe,
Die Liebe Gottes regt sich nun.

Ja, selbst dem Affekt gegenüber, der von der christlichen Ethik als einer der heilsamsten hingestellt wird, selbst gegenüber der Hoffnung verhält sich Goethe ablehnend, wenn anders die Worte der Klugheit im „Mummenschanz“ des „Faust“ (V. 5441 f.) des Dichters eigne Ansicht offenbaren:

Zwei der grössten Menschenfeinde,
Furcht und Hoffnung angekettet
Halt' ich ab von der Gemeinde ...

Vollends aber hat er die störende Wirkung der Unlustaffekte tiefer als andere durchschaut: Reue und selbst Mitleid sind ihm fatale Begleiter des Lebens, und die verheerende und verzehrende Macht der Sorge hat keiner gewaltiger als er offenbart (Faust, V. 11452ff.):

Wen ich einmal mir besitze,
Dem ist alle Welt nichts nütze,
Ewiges Düstre steigt herunter,
Sonne geht nicht auf noch unter,
Bei vollkommnen äussern Sinnen
Wohnen Finsternisse drinnen,
Und er weiss von allen Schätzen
Sich nicht in Besitz zu setzen.
Glück und Unglück wird zur Grille,
Er verhungert in der Fülle,
Sei es Wonne, sei es Plage,
Schiebt er's zu dem andern Tage,
Ist der Zukunft nur gewärtig,
Und so wird er niemals fertig.

Dieser Zug, alle verwirrenden Affekte, selbst die der Lust, und ebenso, wie wir sehen werden, die Leidenschaften, die sein sicheres Selbstgefühl stören könnten, abzulehnen, tritt im Lauf der Jahre immer stärker bei Goethe hervor, und oberflächliche Beobachter waren daher nicht selten geneigt, ihn für kalt und gefühllos zu erklären. Sehr mit Unrecht. Denn nur deshalb musste der grosse Lebenskünstler gegen die Gemütsbewegungen ankämpfen, weil sie ihn stärker als andere ergriffen, und weil ihm die Ausbildung einer fest in sich ruhenden selbstbewussten Persönlichkeit als ein Ideal vor Augen schwebte, das er nur durch Ueberwindung der Dämonen in seiner eignen Brust erreichen zu können hoffte. Wir werden sogleich sehen, dass ihm dieses Ideal bei der eigentümlichen Entwickelung des deutschen Gemütslebens zu seiner Zeit besonders wertvoll erscheinen musste.

---

10. Wir können eine Anzahl wichtiger Unterscheidungen der so überaus mannigfaltigen Gefühlsformen gewinnen, wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf die das Gefühl erregenden Ursachen richten, und zwar auf Ursachen allgemeinster Art, die sich zum grössten Teil auf den verschiedenen Lebensgebieten in gleicher Weise geltend machen.

Eine erste Gruppe von Gefühlen, die oft die Grundlage aller übrigen Gefühle bildet, entwickelt sich durch unser subjektives körperliches Befinden, durch die Gesamtheit unserer Organempfindungen, die Leichtigkeit oder Schwerfälligkeit unserer Lebensbethätigung. Die Sprache hat für diese Gruppe von Gefühlen in dem Worte *Stimmungen* einen besonderen Ausdruck geschaffen.

Die Stimmungen sind nicht direkt von äusseren, sondern vielmehr von inneren Eindrücken abhängig. So können wir uns oft keine Rechenschaft davon geben, warum wir zur Heiterkeit, Ausgelassenheit, zum Trübsinn oder griesgrämiger Kritik geneigt sind: die Stimmung ergreift uns, ohne dass wir einen Anlass erkennen. Wir verstehen uns beim Rückblick auf solche Stimmungen oft selbst nicht; es ist uns rätselhaft, dass uns ein geringfügiger äusserer Grund

so ungerecht oder unliebenswürdig hat machen können: in Wahrheit war es auch nicht der äussere Grund, sondern unsere eigne durch subjektive Organempfindungen hervorgerufene reizbare Stimmung, die unser Verhalten verursacht hat.

Während ein gewöhnliches Gefühl, das auf äusserer Anregung beruht, verhältnismässig leicht verschwinden kann, sobald nämlich die erregende Ursache zu wirken aufhört, ist die Stimmung verhältnismässig dauernd: der übel Gelaunte ärgert sich, wie man zu sagen pflegt, über die Fliege an der Wand, und der Zustand wird nicht anders, als bis sich die physische Grundlage seines Gefühls ändert. Man spricht bei solchen Leuten gern von wechselnden Stimmungen, da sie ein und dieselbe Sache zu verschiedenen Zeiten ganz verschieden ansehen und beurteilen; damit ist aber nicht gesagt, dass ihre Stimmung sehr schnell wechsele; vielmehr ist es die Eigentümlichkeit der Stimmung, dass sie verhältnismässig langsam ausklingt.

Bei dieser Grundbedeutung ist das Wort Stimmung indessen nicht stehen geblieben: es wird durch unser metaphorisches Denken auch auf Gegenstände übertragen, die wir deshalb gleichsam mit dauerndem Gefühl behaftet wähnen, weil sie unser Inneres lebhaft erregen; wir verlegen das Gefühl, das in uns wirkt, auf den Gegenstand selbst. So sprechen wir von einer stimmungsvollen Landschaft, einem stimmungsvollen Gedicht u. s. w. Diesen viel weiteren Sinn des Wortes stellen wir jedoch hier beiseite.

11. Ausser den Stimmungen, die, weil man ihren Anlass nicht erkennen kann, meist als grundlos bezeichnet werden, giebt es zahlreiche Gefühlsformen, bei denen wir die objektive Ursache stets mehr oder minder klar hinzudenken. Sagen wir z. B. jemand sei von Freude, Leid, Unwillen, Scham, Furcht, Hoffnung oder dgl. erfüllt, so fragen wir ohne weiteres: warum?

Unter diesen objektiven Ursachen der Gefühle und Affekte können wir, ganz abgesehen davon, ob sie sich auf die eigne oder eine andere Person, auf die Gesamtheit eines

grösseren Lebenskreises oder dgl. beziehen, drei Hauptformen unterscheiden. Entweder nämlich wird das Gefühl durch eine eigenartige Lebenswendung, durch ein frohes oder trauriges Schicksal erweckt, das bald uns selbst, bald einen anderen, bald die Gemeinschaft, in der wir leben, trifft. Wir können diese Gefühle als Schicksalsgefühle bezeichnen.

Oder, zweitens, es entwickeln sich die Gefühle im Anschluss an eine Willenshandlung, die durch uns selbst, durch andere oder durch das Gesamtbewusstsein einer grösseren Gemeinschaft vollzogen wird; wir können sie Willensgefühle nennen.

Oder, drittens, es bezieht sich das Gefühl nicht auf einzelne Vorgänge oder Bethätigungen, sondern auf eine Persönlichkeit an sich, abgesehen von dem, was sie Gutes oder Schlimmes erfährt oder thut: wir dürfen für diese Gruppe von Erscheinungen wohl den Ausdruck Persönlichkeitsgefühle zu prägen wagen. Häufig, aber nicht immer, wird sich das Persönlichkeitsgefühl aus den Willens- und Schicksalsgefühlen zusammensetzen, die sich auf dieselbe Person erstrecken: also etwa unser eignes Persönlichkeitsgefühl aus dem Eindruck, den wir durch unsere Handlungen, durch unser Glück oder Unglück, erfahren; oder das sympathetische Persönlichkeitsgefühl, sagen wir: für einen Freund, aus dem entsprechenden Thun und Leiden dieser Person. Aber man erkennt leicht, dass das Persönlichkeitsgefühl auch ohne diese Befruchtung durch Schicksals- und Willensgefühle enststehen kann: so lieben wir z. B. unsere Eltern oder unsere Kinder schlechthin, und machen unsere Liebe nicht von Glück oder Unglück der Betreffenden und von ihren tüchtigen oder anfechtbaren Willensbethätigungen abhängig.

12. Unter diesen Formen objektiv verursachter Gefühle sind die Willensgefühle von besonderem Interesse; sie zerfallen aber wieder in verschiedene Unterarten, die Beachtung verdienen. Zunächst ist zu scheiden, ob sich das Gefühl vor, während oder nach der Willenshandlung kundgiebt. Der Willenshandlung voraus geht z. B. das Gefühl des Mutes; das Willensgefühl der Unerschrockenheit

offenbart sich während der Handlung; Reue, Scham, Befriedigung nach ihr.

Selbstverständlich können sich Willensgefühl und Schicksalsgefühl unter Umständen zu einem komplexen psychischen Gebilde vereinigen. Denken wir uns etwa den Fall, dass ein Mann für eine That, die ihn mit Befriedigung erfüllt, zugleich Ruhm und Anerkennung von seiten seiner Mitmenschen einerntet: so wird die Befriedigung ein Willensgefühl, die Freude über den Ruhm ein Schicksalsgefühl sein. Ein jeder sieht, dass es für den Einzelnen sehr charakteristisch sein kann, ob die eine oder die andere Gefühlsform in seiner Seele überwiegt. Noch häufiger entsteht eine solche Mischung der Gefühle durch die Willensbethätigungen anderer: so kann etwa eine Handlung eines anderen, die in unser Leben nachteilig eingreift, einerseits das Willensgefühl des Zornes über die Handlung, anderseits das Schicksalsgefühl des Leides über den Schlag, der uns getroffen hat, erwecken. Derartige Mischungen sind nicht ganz selten; sie dürfen uns aber nicht bestimmen, Scheidungen, die sich im übrigen als brauchbar erweisen, aufzugeben und beiseite zu stellen.

Die Scheidungen, die wir im Auge behalten, erstrecken sich nicht nur auf Gefühle im engeren Sinne des Wortes, sondern auf alle Gemütsbewegungen, also auch auf die Affekte und Leidenschaften. Die Affekte sind zum grösseren Teile Schicksalsgefühle, so z. B. Leid, Freude, Gram, Kummer, Hoffnung, Furcht, Sorge u. s. w.; zum Teil aber sind es Willensgefühle, wie z. B. Unwille, Aerger, Zorn, Wut, die sich auf die Willensbethätigung anderer, oder wie Verlegenheit, Scham, Reue, die sich auf unsere eignen beziehen. Aber wie schon das Wort Affekt und sein Ursprung von *afficere* andeutet, handelt es sich hier um Willensgefühle besonderer Art; während sich diese in vielen anderen Fällen an spontane und mit Willkür ausgeführte Bethätigungen unserer Seele anschliessen, stehen wir beim Affekt, wie bei der Leidenschaft, unter dem Zwange eines äusseren Eindrucks, und es fehlt uns die Freiheit der Entscheidung.

13. Dies führt uns zu einer wichtigen Trennung zweier

Hauptformen der Willensgefühle, die wir als aktive und passive bezeichnen können.

Gewiss dürfte mancher fragen, mit welchem Rechte denn Affekt und Leidenschaft zu den Willensgefühlen gezogen würden. Die Leidenschaft bildet nach der Ansicht vieler vielmehr den Gegensatz zum Willen, den man als von der Vernunft geleitet betrachtet. Jedoch der Begriff des Willens wird in der neueren Psychologie nicht in diesem engeren Sinne gefasst; vielmehr werden auch Triebhandlungen als Willenshandlungen bezeichnet, und sie gelten als deren ursprünglichste Form. Das unterscheidende Merkmal zwischen Trieb und Vernunftwillen liegt darin, dass der erstere durch ein einfaches Motiv bestimmt wird, während der letztere unter verschiedenen sich darbietenden Möglichkeiten auswählt. Wenn sich aber der Wille seiner Fähigkeit zu wählen begiebt, wenn eine Handlung — wofür wir ein so treffendes Wort haben — *unwillkürlich* ist, so verhalten wir uns passiv, wir lassen uns durch das Motiv bestimmen, das sich uns aufdrängt; wenn wir dagegen eine vernunftgemässe Entscheidung zwischen verschiedenen Motiven treffen, wenn wir mit *Willkür* schalten, so verhalten wir uns aktiv.

Es liegt auf der Hand, dass die Leidenschaft zu den passiven Willensgefühlen gehört; die Seele wird hier eindeutig bestimmt durch die Motive, die sich ihr aufdrängen, und es fehlt ihr die Fähigkeit der vernunftgemässen Wahl.

So unterscheiden wir also, abgesehen von den Persönlichkeitsgefühlen, zwischen Schicksalsgefühlen einerseits, und aktiven und passiven Willensgefühlen anderseits. Die Schicksalsgefühle stehen den passiven Willensgefühlen nahe, denn auch bei ihnen verhält sich der Mensch passiv. So ist es begreiflich, dass ein Dichter wie Goethe, dessen Bestreben, wie wir sehen werden, auf höchste Entwickelung der Aktivität der Seele hinausging, selbst den Lust erweckenden Affekten mit Vorsicht und Zurückhaltung gegenüber stand.

14. Eine zusammenfassende Uebersicht möge schliesslich die Ergebnisse unserer Betrachtung verdeutlichen:

A) Gefühle, die nicht durch äussere Eindrücke erregt werden: Stimmungen.
B) Gefühle, die durch äussere Eindrücke erregt werden:
   1) Schicksalsgefühle.
   2) Willensgefühle:
      a) vor, während oder nach der Willenshandlung.
      b) aktive oder passive.
   3) Persönlichkeitsgefühle.

Wir werden dieser Unterscheidungen in den folgenden Erörterungen unablässig zu gedenken haben.

III. Das Selbstgefühl.

1. Die wichtigsten Gefühlsformen, welche alle menschlichen Handlungen, Leiden, Gesinnungen und Anschauungen, soweit sie nicht gleichgültig erscheinen, begleiten, sind das Selbstgefühl und das Mitgefühl. Beide zerfallen wieder in mannigfaltige Unterarten, beide haben die verschiedensten objektiven Ursachen und Quellen.

Die Grundlage unseres ganzen Gemütslebens ist das Selbstgefühl. Wir unterscheiden an ihm zunächst die positive und die negative Seite, die Formen des gehobenen und die des gehemmten Selbstgefühls, und beachten ferner seinen Ursprung: ob es nämlich durch unsere Willensbethätigung oder durch unsere Lebenslage und Schicksale erweckt wird, oder ob es sich allgemeiner bethätigt und sich auf unsere ganze Persönlichkeit bezieht.

Bei den Schicksalen, die unser Selbstgefühl nach einer bestimmten Richtung wenden, müssen wir natürlich Glück und Unglück trennen; und wenn wir ferner verhältnismässig dauernde Zustände unseres Lebens, wie Besitz, bürgerliche Stellung und das Ansehen, das wir bei unseren Mitmenschen geniessen, von den einzelnen Ereignissen, die uns betreffen, sondern, so können wir — falls wir der Fülle des frischesten Lebens einmal einen starren und pedantischen Ausdruck geben dürfen — die mannigfaltigen Formen des Selbstgefühls etwa in folgender tabellarischer Uebersicht zusammenfassen:

Selbstgefühl.

	Willensgefühl: vor der Willenshandlung	während der Willenshandlung	nach der Willenshandlung	Schicksalsgefühl	Glück	Unglück	Persönlichkeitsgefühl
positiv	Mut	Energie	Befriedigung	Besitz	Geldstolz	Zufriedenheit in der Beschränkung	Selbstgefühl, Stolz etc.
				Bürgerl. Stellung	Berufsdünkel		
				Ehre, Ruhm	Eitelkeit		
				Einzelne Ereignisse	Uebermut	Unerschrockenheit, Ausdauer	
negativ	Feigheit	Schwäche	Unzufriedenheit		Gleichgültigkeit	Verzagtheit, Verzweiflung	Bescheidenheit, Demut, Unterwürfigkeit

2. Man sieht leicht, dass unser Selbstgefühl teils aktiv, teils passiv ist, dass insbesondere die negativen Formen insgesamt zur Gruppe der passiven Gefühle gehören. Aktiv ist nur das Willensgefühl der positiven Seite; die Schicksalsgefühle sind selbstverständlich durchweg passiver Natur, doch pflegen sich an die Unglücksgefühle schnell aktive Willensregungen anzuschliessen, während das Glück den Willen seltener zu entschiedener Bethätigung anregt. Diese Scheidung des aktiven und passiven Selbstgefühls ist für die praktische Analyse des inneren Lebens der Dichter, sowie der einzelnen Werke und ihrer Teile von grösster Bedeutung.

3. Bei der Zergliederung der Formen des Selbstgefühls, welche die Dichter durch die Gestalten ihrer Phantasie kundgeben, beobachten wir sogleich eine bemerkenswerte Thatsache. Wir sind nämlich im stande, das dichterische Abbild dieser Seelenregungen mit reinerem Anteil zu verfolgen als die entsprechenden Erscheinungen der Wirklichkeit. Wenn uns im Leben ein Mensch mit kräftig und gesund entwickeltem Selbstgefühl begegnet, so können wir nicht immer das Missbehagen los werden, das uns aus der Vergleichung seiner Lage mit der unseren entspringt, wir denken immer zugleich an die Beziehungen, die zwischen ihm und uns bestehen. Dagegen leben die Gestalten der Poesie nur in unserer Phantasie, sie können uns nicht schaden und nicht nützen, sie sind unserer Willenssphäre entrückt, unser Gefühl ihnen gegenüber ist im Kantischen Sinne „interesselos“. Hierdurch vermögen wir aber ihr Seelenleben mit viel reinerem Anteil nachzuerleben. Dazu kommt, dass es der Dichter in einer Fülle und Breite vor uns auseinander legt, wie wir es im Leben, ausser bei wenigen, uns ganz nahestehenden Personen, niemals zu erkennen im stande sind. Und dieser Einblick in das Innere zahlreicher anderer Menschen, den uns die Poesie gewährt, wirkt ungemein anregend. Unser Selbst wird erweitert, bereichert, geklärt und gestärkt; neue Welten werden uns erschlossen, Welten, von denen wir vorher kaum geträumt haben. Es wird durch die poetische Wiedergabe des

Selbstgefühls anderer unser eigenes Selbstgefühl wenigstens vorübergehend von den zahlreichen grossen und kleinen Schmerzen geheilt, unter denen es leidet.

Ausschlaggebend für unser Urteil über die Darstellung dieser Seite des menschlichen Inneren ist vor allem das Mass gesunder Kraft und Aktivität, das sich in ihr offenbart. Das von Entartung freie aktive Selbstgefühl wirkt sympathisch und belebend auf den Betrachter ein, während er sich von der Schwäche unwillig abwendet.

4. Verhältnismässig selten tritt der Dichter unmittelbar mit Aeusserungen des eigenen Selbstgefühls hervor, und wenn er es thut, werden wir leicht dadurch etwas peinlich berührt. Horazens *Exegi monumentum aere perennius* steht schon an der Grenze dessen, was wir für zulässig halten; Platens Prahlereien sind z. T. unerträglich, und Heines Verse:

> Ich bin ein deutscher Dichter
> Bekannt im deutschen Land u. s. w.

haben mehr Spott über das eitle Geständnis als Zustimmung gefunden. Dagegen sind Goethes Worte in der „Zueignung“:

> Ach, da ich irrte, hatt' ich viel Gespielen,
> Da ich dich kenne, bin ich fast allein . . .

ein massvolles Bekenntnis des eignen Wertes. Mittelbare Hinweise auf das eigne Kraftgefühl berühren uns indessen stets angenehm; es liegt eine tiefe Wahrheit in den Versen von Goethes „Rechenschaft“:

> Nur die Lumpe sind bescheiden,
> Brave freuen sich der That.

5. Diese Verse haben um so grössere Bedeutung, wenn wir bedenken, dass Goethe in einer Kulturepoche herangewachsen war, in der eine kräftige Entwickelung des männlichen Selbstgefühls nicht so häufig anzutreffen war wie in unserer Zeit, wo das reich ausgebildete öffentliche Leben den Charakter stählt und härtet. Gestalten wie Lessings Mellefont und der Prinz von Guastalla, Goethes Weislingen, Clavigo, Fernando, Eduard (in den „Wahlverwandtschaften“) berühren uns wegen ihrer schwächlichen



Haltung schon jetzt als etwas fremdartig. Und doch dürfen wir glauben, dass sie ganz aus dem Leben gegriffen waren. Gewiss giebt es zu allen Zeiten Menschen, die so handeln wie jene; aber sie werden dann in der Regel nicht zugleich, wie es hier der Fall ist, mit liebenswürdigen, weichen und z. T. sympathischen Zügen ausgestattet sein; sie werden vielmehr Schufte von einheitlicherem Gepräge sein. In jenen Figuren sehen wir Schwächlinge, deren z. T. gute Grundanlage durch die höchst mangelhafte Ausbildung gesunder Selbstachtung und kräftigen Selbstgefühls zum Schlechten entartet ist. Und dieses schwächliche Selbstgefühl war ein charakteristischer Mangel der ganzen Empfindsamkeitsperiode. Das Mitgefühl war hoch entwickelt, Weichheit und Rührseligkeit waren an der Tagesordnung[1]); man schwelgte in Wehmut und Thränen; aber das Plus auf der einen Seite wurde durch ein bedenkliches Minus auf der anderen ausgeglichen: dem übermässigen Mitgefühl stand ein kümmerliches Selbstgefühl gegenüber. Als der Hauptvertreter dieser Eigentümlichkeit des Gemütslebens jener Zeit tritt uns Gellert entgegen: ein Mensch so sanft wie Mondlicht und so rein wie Gold, aber zugleich das traurige Bild einer männlichen alten Jungfer, schwach, zimperlich, ohne Rückgrat, ohne Selbstgefühl.

6. Begreiflicher Weise stand Lessings kräftige Persönlichkeit abseits von dieser Bewegung, wenn er auch durch die Gestalten seiner Dichtung, wie gesagt, dem Zeitgeschmack seinen Zoll entrichtete. Wirksam für den bald eintretenden Umschwung war aber vor allem das Vorbild Klopstocks. Er besass das lebhafte Selbstgefühl eines Jünglings und bewahrte es bis in sein hohes Alter; seine Anregungen befruchteten die neue Zeit des Sturmes und Dranges, die das Selbstgefühl mit wildem Ungestüm hervorkehrte. Grösse und Kraft des allein auf sich selbst ruhenden Charakters war das Schiboleth der jungen Gene-

[1]) Vgl. hierzu G. Freytag, Bilder aus der deutschen Vergangenheit[12], Bd. 4: Aus neuer Zeit, S. 140 ff., Leipz. 1880.



ration, und Götz von Berlichingen[1]), Karl Moor, Wild, Guelfo, und wie sie alle heissen, waren die Verkünder eines neuen Seelenlebens: des so lange gehemmten, jetzt so unbändig hervorbrechenden Gefühls der eignen Kraft und des eignen Wertes.

Allerdings wies diese erste Entwickelung noch so viel des Unreifen und Ueberstürzten auf, dass ein Rückschlag als unausbleiblich erscheinen musste. Erst allmählich bildete sich in der stillen und tiefen deutschen Kultur um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts ein gesundes Selbstgefühl heraus, das sich von Schwäche wie Uebertreibung gleichmässig fern hielt. Wenn sich Goethe in dem berühmten Aufsatz „Noch ein Wort für junge Dichter“[2]) als den Befreier der Deutschen und insbesondere der jungen Dichter bezeichnete, so hatte er dabei vor allem im Auge, dass er sie zu einer gesunden Entwickelung ihres Selbst, zu klarer Selbstschätzung erzogen habe. Er schrieb:

... sie sind an mir gewahr worden, dass, wie der Mensch von innen heraus leben, der Künstler von innen heraus wirken müsse, indem er, geberde er sich, wie er will, immer nur sein Individuum zu Tage fördern wird.

7. Von diesem Punkte aus werden uns höchst bedeutsame Seiten von Goethes Wesen erst recht verständlich; er hatte an sich selbst erfahren, dass der bewussten, männlichen Haltung und Selbstachtung sowohl durch das übertriebene Mitgefühl der Empfindsamkeitsperiode wie durch den ungestümen Subjektivismus der Geniezeit Gefahr drohe. Er sucht sich daher in seiner folgerichtigen Lebensführung, die uns durch ihren künstlerisch harmonischen Charakter so sehr fesselt, vor beiden Einseitigkeiten zu bewahren.

---

[1]) In der „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisiert“ findet sich („Der junge Goethe“ Bd. 2, S. 57) eine köstlich derbe Aeusserung Elisabeths, die für den Umschwung des Denkens und Fühlens in dieser Zeit sehr bezeichnend ist: „Menschen, die aus Weichheit wohlthun, immer wohlthun, sind nicht besser als Leute, die ihren Urin nicht halten können“. Was hätte wohl Gellert zu dieser Aeusserung gesagt, selbst wenn sie in anständigerer Form kundgegeben wäre! Der Gegensatz zweier Generationen!

[2]) Hempelsche Ausgabe, Bd. 29, S. 230.

Goethe wendet sich gegen alles, was das Selbstgefühl erschüttern und beunruhigen kann, und er ergreift mit Lebhaftigkeit alles, was die sichere Haltung und bewusste Aktivität kräftigt. Er will nichts hören von Mitleid und Reue (wobei er freilich von Spinozas Ethik abhängt), und wie sein Faust durch kleiner Elfen Geistergrösse von des Vorwurfs glühend bittren Pfeilen geheilt wird, so auch oft von ähnlicher Bedrängnis der Dichter selbst durch den Zuspruch hülfreicher Geister, die er zu beschwören verstand. Die Verworrenheit, die sich unser durch allzu starken Affekt bemächtigt, sucht er, wie wir gesehen haben, immer und immer wieder zu bekämpfen, und zwar deshalb, weil sie das gesunde Selbstgefühl untergräbt (man achte nur darauf, wie oft er die Wörter Verwirrung, Verworrenheit u. dgl. anwendet!). Ruhige Gelassenheit war ihm, dessen Seele allzu leicht in Affekt geriet und ihre selbstbewusste Haltung verlor, ein dauerndes Ziel seiner Selbsterziehung; als er sich nach der Rückkehr aus Italien in dem Weimarschen Milieu nicht wieder zurecht finden konnte, beklagt er es besonders, dass hier keiner recht hehaglich auf sich selbst ruhe.

Da das Selbstgefühl alltäglich den mannigfaltigsten Unbilden und Angriffen ausgesetzt ist, so sucht er sich durch Entsagung so viel wie möglich zu feien. Das tief geschöpfte Bekenntnis dieser Art, das er uns zu Anfang des 16. Buches von „Dichtung und Wahrheit“ bei erneuter Besprechung der Philosophie Spinozas giebt, bildet nur den Abschluss einer langen Reihe ähnlicher Aeusserungen. Und wo er sah, dass die Menschen, namentlich die Dichter, im geraden Gegensatz zu diesen seinen Lehren verfuhren, da versäumte er nicht, seine warnende Stimme zu erheben. So vor allem in den eben erwähnten beiden Aufsätzen „Für junge Dichter“, deren Inhalt insbesondere die Lehre enthält: hütet euch, dass euer positives und aktives Selbstgefühl keinen Schaden leide! So schreibt er:[1])

. . . leider hat ein wohlwollender Beobachter gar bald zu bemerken, dass ein inneres jugendliches Behagen auf einmal ab-

---

[1]) A. a. O., S. 229.

nimmt, dass Trauer über verschwundene Freuden, Schmachten nach dem Verlornen, Sehnsucht nach dem Ungekannten, Unerreichbaren, Missmut, Invektiven gegen Hindernisse jeder Art, Kampf gegen Missgunst, Neid und Verfolgung die klare Quelle trübt; und so sehen wir die heitere Gesellschaft sich vereinzeln und sich zerstreuen in misanthropische Eremiten.

Wahrscheinlich im Hinblick auf die Gedichte des jungen Heine, gegen die er sich noch in einer andern Anspielung wendete, fährt er dann fort (S. 231):

> . . . fragt euch nur bei jedem Gedicht, ob es ein Erlebtes enthalte, und ob dies Erlebte euch gefördert habe? Ihr seid nicht gefördert, wenn ihr eine Geliebte, die ihr durch Entfernung, Untreue, Tod verloren habt, immerfort betrauert. Das ist gar nichts wert, und wenn ihr noch so viel Geschick und Talent dabei aufopfert.

Es ist hier nicht der Ort, auf etwaige Einwendungen gegen diese Aeusserung einzugehen. Sie soll uns nur zeigen, wie entschieden Goethe alles, was das gesunde Selbstgefühl hemmt, als schädlich abweist, dass er nur das, was unser Gefühl anregt, was uns fördert und nützt, gelten lässt. Man könnte, ohne Uebertreibung ist es gesagt, tausende von Aeusserungen anführen, die alle auf diesen einen Grundzug seiner Seele hindeuten. Er ist stets und überall bemüht, die Leiden und Verwirrungen unserer Seele zu überwinden und die kräftige und von aller Uebertreibung und Entartung freie Bethätigung des Selbstgefühls zu pflegen. Er besingt daher nur selten den Schmerz der Liebe, und wo er es, wie in der „Trilogie der Leidenschaft“ gleichwohl thut, und in herzergreifender Weise thut, da findet er doch auch stets schliesslich ein Wort des Trostes, durch welches das Leid sanft aufgelöst und die Seele zur Aktivität wieder emporgestimmt wird. Wie bezeichnend ist doch der Gesang der Jünglinge an Mignons Grabe! Nicht dem Schmerz zu huldigen raten sie, sondern sie singen die feierlichen und doch noch im Angesicht des Todes so lebenerweckenden Worte:

> Schreitet, schreitet ins Leben zurück! Nehmet den heiligen Ernst mit hinaus, denn der Ernst, der heilige, macht allein das Leben zur Ewigkeit.



8. Tritt Goethe allem, was das Selbstgefühl, die freie innere Entwickelung hindern kann, mit Nachdruck entgegen, so preist er dagegen jede Regung, jedes Thun, das unser Inneres fördern, unser Gefühl anregen, unsere „Persönlichkeit" ausbilden kann. Ihm sind „Lust und Liebe die Fittiche zu grossen Thaten"; er lässt seinen Strassburger Lehrer die Worte sagen: „die Studien wollen nicht allein ernst und fleissig, sie wollen auch heiter und mit Geistesfreiheit behandelt werden"; sein ganzes Sinnen und Dichten geht auf die Entfaltung einer freien, sicheren, harmonischen Persönlichkeit hinaus, die nur auf dem Grunde eines gesunden Selbstgefühls denkbar ist. Als das Mittel, zu diesem Gut, zu diesem höchsten Glück zu gelangen, erscheint ihm allein die Arbeit, das Schaffen und Wirken „ohne Rast, doch ohne Hast". Wie sein Faust den Eingang des Johannis-Evangeliums übersetzt durch die Worte: „Im Anfang war die That", so singen ihm bei seiner Himmelfahrt die Engel entgegen:

Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen!

In den „Maximen und Reflexionen" schreibt der Dichter zu Anfang die Worte:

Versuche deine Pflicht zu thun, und du weisst gleich, was an dir ist. Was aber ist deine Pflicht? Die Forderung des Tages.

Und im „Divan" lesen wir die tiefen Verse:[1])

Und nun sei ein heiliges Vermächtnis
Brüderlichem Wollen und Gedächtnis:
Schwerer Dienste tägliche Bewahrung,
Sonst bedarf es keiner Offenbarung.

Auf diesem Grunde entfaltet sich die Blume des gesunden, beglückenden aktiven Selbstgefühls, des Gefühls der Kraft, Tüchtigkeit und Pflichterfüllung. In einem berühmten Gedicht des „Divan" (S. 162) feiert Goethe dieses Gefühl, das wir in seiner reinen Entwickelung bei denjenigen antreffen, denen wir das auszeichnende Merkmal der „Persönlichkeit" zusprechen:

---

[1]) Weim. Ausg. Bd. 6, S. 240.



Volk und Knecht und Ueberwinder,
Sie gestehn, zu jeder Zeit:
Höchstes Glück der Erdenkinder
Sei nur die Persönlichkeit.

Jedes Leben sei zu führen,
Wenn man sich nicht selbst vermisst;
Alles könne man verlieren,
Wenn man bliebe, was man ist.

9. Dieses nachhaltige Streben Goethes nach einer natürlichen und kräftigen Ausbildung des Selbstgefühls, ein Streben, das einen wesentlichen Grundzug seines Geistes bildet, kann nur dann richtig gewürdigt und verstanden werden, wenn wir es im Zusammenhange mit der deutschen Kultur seiner Zeit und im Zusammenhange mit seiner allgemeinen Gefühlsbegabung betrachten. Erstens müssen wir bedenken, dass der Mangel des öffentlichen Lebens die Deutschen des vorigen Jahrhunderts die beste Schule selbstbewusster Charakterbildung entbehren liess, und dass infolge dessen die Empfindsamkeit und der Sturm und Drang aufkommen konnten, in denen wir einerseits eine Schwächung, anderseits eine Uebertreibung des Selbstgefühls als besonders bezeichnenden Zug erkennen. Zweitens aber besass Goethe ein nach allen Seiten überaus leicht anklingendes Gefühl, das den Gefahren des Zeitgeschmackes mehr als das anderer ausgesetzt war. So erklärt es sich, dass er deutlicher als andere zum Bewusstsein dieser Gefahren gelangte, und sich daher durch den Gegensatz zu um so entschiedenerer Betonung seines neuen Lebens- und Bildungsideals veranlasst sah. Hatte er im „Werther“ die Empfindsamkeitskrankheit der Zeit zu kräftigstem Durchbruch gebracht, so konnte er als ein Geheilter nun um so eher neue Wege suchen und finden, um so eher als ein „Befreier“ wirken. Wir dürfen aber die Beziehung zu dem Gefühlsleben seiner Zeit nie aus dem Auge verlieren; sein Genie ist wie jedes andere mit dem Gesamtbewusstsein der Zeit durch tausend Fäden verbunden. Was er erstrebte und errang, wird jetzt in weiten Kreisen des deutschen Kulturlebens als sicherer Besitz empfunden. Er hat das Ideal seines Zeitalters ver-

wirklicht, das Ideal des reinsten Individualismus, und er hat seine Deutschen gelehrt, sich selbst zu fühlen, sich zu befreien von Einseitigkeiten und Jugendstürmen und sich zu finden zu zweckmässigem, heilsamem Thun. Die Kämpfe, die uns seine Poesie vergegenwärtigt, sind die Kämpfe des mit sich ringenden Selbstgefühls, die Kämpfe in der eignen Brust, die Kämpfe der Zeit des Individualismus.

So mag uns dieses Beispiel zeigen, in welcher Weise die Beachtung des Selbstgefühls uns zur Charakteristik der Dichter dienlich sein kann; nur müssen wir im Auge behalten, dass der einzelne stets im Zusammenhange mit seiner Zeit zu betrachten ist, denn das Gefühlsleben erfasst meist weiteste Kreise, und es gleicht einer mächtigen Strömung, auf der Tausende und aber Tausende gemeinsam dahinfahren.

IV. Das Mitgefühl.

1. In engster Beziehung zu dem Selbstgefühl stehen die mannigfaltigen Formen des Mitgefühls, d. h. insofern, als die kräftige Entwickelung des einen leicht die Ausbildung des andern hemmt: harmonische Ausgleichung dieser beiden Grundzüge unseres Gefühlslebens ist nicht allzu häufig anzutreffen; der Egoismus ist der Herr der Welt, und nur zu häufig auch dort, wo er sich das Mäntelchen der Menschenliebe umhängt.

Während wir bei dem Selbstgefühl vor allem auf das Maass der Kraft unsere Aufmerksamkeit richten, beobachten wir bei dem Mitgefühl die Weichheit und Wärme; wenn wir von einem Menschen sagen: er habe ein weiches oder warmes Gemüt, so blicken wir nur auf diese seine Fähigkeit mitzufühlen mit anderen.

Das Mitgefühl bethätigt sich wie das Selbstgefühl nach drei verschiedenen Richtungen: es erstreckt sich auf die Willenshandlungen, das Schicksal anderer oder auf ihre ganze Persönlichkeit. Zunächst auf das Denken und Thun anderer Menschen: derartige Formen sind die Billigung, Achtung, Verehrung, Ehrfurcht, Bewunderung, u. dgl. m.,



sowie ihre Gegensätze: die Missbilligung, Geringschätzung und Verachtung. Oder, zweitens, es bezieht sich auf das, was die Menschen passiv erfahren, was sie erleiden, sei es Frohes oder Trübes, auf ihre Lebenswendungen und Schicksalsschläge; dahin gehören Mitleid und sein Gegenteil: Schadenfreude, sodann Mitfreude, u. dgl. m. Oder drittens, es erstreckt sich auf die ganze Person, wie Neigung, Freundschaft, Liebe und ihre Gegensätze: Abneigung, Feindschaft, Hass.

2. Indessen für die Sympathie, die auf die ganze Person geht, hat die Sprache noch eine ziemlich beträchtliche Anzahl weiterer Ausdrücke geschaffen, in denen sie einerseits, wie in vielen der vorher genannten Wörter, den Grad des Mitgefühls genauer charakterisiert, und anderseits das Verhältnis des höher und niedriger Gestellten ausdrücklich hervorhebt. So bezeichnet sie die Gesinnung des Höheren zum Niederen durch Herablassung, Wohlwollen u. dgl., sein Thun durch Gnade, Wohlthat; während Gesinnung und That des Niederen gegenüber dem Höheren durch die Ausdrücke Ergebenheit, Anhänglichkeit, Ehrfurcht u. s. w. wiedergegeben wird.

Die allgemeine Menschenliebe ist ein leeres und unbestimmtes Gefühl, ein Wahngefühl schwärmerischer Epochen; dagegen dient es zur Charakteristik einer Person in hohem Grade, wenn wir feststellen, wie sich ihr Mitgefühl gegenüber denjenigen Personen bethätigt, mit denen sie durch die Bande der Natur und der Gewöhnung eng verknüpft ist, also gegenüber Eltern, Geschwistern, Kindern, gegenüber geliebten Personen des anderen Geschlechts, gegenüber Freunden, Arbeits- und Berufsgenossen u. s. w. Diese Verhältnisse verdienen auch deshalb besondere Beachtung, weil Kampf, Verwirrung und Trübung in ihnen einen Hauptgegenstand der ernsten, insbesondere auch der tragischen Dichtung bildet, soweit sie sich auf das Privatleben beschränkt.

3. Wir können uns die wichtigsten Formen des Mitgefühls in folgender tabellarischen Uebersicht vergegenwärtigen:

Mitgefühl

sich bekundend durch unsere:		erregt durch des anderen: Willensbethätigung	Schicksal: Glück	Schicksal: Unglück	ganze Person
positiv	Gesinnung	Billigung, Achtung, Verehrung, Ehrfurcht	Mitfreude	Mitleid	Neigung, Freundschaft, Liebe etc.
	That	Belohnung, Förderung	—	Wohlthat, Hülfe, Trost	Wohlthat
negativ	Gesinnung	Missbilligung	Neid, Eifersucht	Schadenfreude	Abneigung, Feindschaft etc.
	That	Hinderung, Unterdrückung	Eifersüchtige Nachstellung	—	Schädigung

Man erkennt durch diesen Ausblick auf eine überaus reiche Fülle von Formen des Mitgefühls, wie verhältnismässig leicht es ist, in der Seele eines Dichters auf bestimmte charakteristische Züge dieser Art hinzuweisen, wenn man nur im Auge behält, auf welche Gesichtspunkte und Fragen es ankommt. Dabei gilt es jedoch, wie bei allen litterarhistorischen Untersuchungen, den Blick immer auf die geschichtliche Entwickelung zu richten, und zu beachten, wie im Gefühlsleben der Dichter neue Elemente sich ansetzen, alte absterben oder sich wandeln u. s. w. Nur durch diese fortgesetzte historische Vergleichung wird das Charakteristische und Individuelle, das Mutter Natur dem einzelnen auf den Lebensweg mitgegeben hat, scharf und deutlich abgehoben.

4. In der deutschen Kultur ist das Mitgefühl wohl zu keiner Zeit so stark entwickelt gewesen wie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wir müssen die charakteristische Gemütsbildung der Empfindsamkeitsepoche und der ihr unmittelbar folgenden Zeit — eine Zeit, in der des Wort *Gemüt* erst seine jetzige Bedeutung erlangte, — wir müssen diese Gemütsbildung aber auch wieder als einen Rückschlag gegen die Gefühlsarmut der vorausgegangenen Epoche würdigen.

In all den Lebensbeziehungen, in denen sich die Sympathiegefühle insbesondere bethätigen, in den Beziehungen zwischen Eltern und Kindern, zwischen Geschwistern, zwischen Arbeitsgenossen, Vorgesetzten und Untergebenen waren die Gefühle durch ein kaltes und herzloses Ceremoniell erstickt. Die Umgangsformen im 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts waren nicht aus dem natürlichen Herzensbedürfnis hervorgegangen, sie waren kein Ausdruck der Ehrfurcht, Achtung, Neigung u. s. w., sondern sie waren wie nach einem Komplimentierbuch rein verstandesmässig geregelt, und entbehrten der Wahrhaftigkeit und der seelenvollen Vertiefung.

Wie das Mitgefühl verkümmert war, so war auch das mit dieser Schicht unseres Seelenlebens nahe verwandte religiöse Gefühl verkrüppelt und entartet; auch hier war

an die Stelle des gesunden, erfrischenden Lebens die starre Formel getreten. Und auf diesem Gebiete kam es zuerst zum Rückschlag, zu einem Rückschlag, der begreiflicher Weise zu einer übertriebenen Gefühlsverfeinerung führte — zum Pietismus. Die Wandelungen, die das deutsche Gemüt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch den Pietismus erfuhr, waren die Vorbedingung zu dem Umschwung und zu der Vertiefung des Mitgefühls, der wir um wenige Jahrzehnte später begegnen. Die Sonne bestrahlte zunächst gleichsam nur die Gipfel der Berge, um dann auch in das Thal ihre lebenweckende Wärme hinabzusenden. Nur allmählich wurde das Mitgefühl wieder gesünder und kräftiger, zunächst vor allem in den Beziehungen von Mann und Weib und in den Bündnissen der Freundschaft.

5. Es ist interessant zu sehen, wie sich in der Dichtung des vorigen Jahrhundert die natürliche Auffassung der Liebe allmählich Bahn bricht. Zuvor war es Sitte gewesen, dass die Eltern über Herz und Hand ihrer Töchter verfügten, und ebenso gingen die jungen Männer keinen Bund fürs Leben ein, ohne Beistand und Rat der Anverwandten, Gönner und Freunde in Anspruch zu nehmen. Die Liebe war dabei ziemlich nebensächlich, man wog die inneren und äusseren Vorzüge der oder des Erwählten rein verstandesmässig ab. Seit dem Zeitalter der Empfindsamkeit wurde es in dieser Hinsicht anders. Man fühlte, dass es besser sei, auch die Herzen zu befragen, Gellert trat z. B. mit so viel Entschiedenheit, als ihm möglich war, hierfür ein. Aber auch in dieser Hinsicht brachte erst die Sturm- und Drangperiode einen vollkommenen Umschwung zu wege, ja, man rüttelte mit verwegener Hand an den Grundpfeilern der bürgerlichen Ordnung, nur um dem Gefühl zur Herrschaft zu verhelfen. Das Recht des Herzens galt nunmehr ausschliesslich und wurde von den führenden Geistern mit Nachdruck verteidigt. So will Ferdinand in „Kabale und Liebe“ durch die Standesunterschiede sich nicht behindern lassen, Luise heimzuführen, sein Adelsbrief erscheint ihm nichtig gegenüber seiner Liebe. Don Karlos verachtet die

„Formel am Altar“, durch die Elisabeth Philipps Gattin geworden, Fernando in der „Stella“ löst den Konflikt durch eine Doppelehe, und Werther macht, da die Forderung des Herzens undurchführbar, seinem Leben ein Ende. An Stelle der konventionellen Gebundenheit in der Lebensanschauung der früheren Generation war jetzt der entschiedenste Individualismus getreten.

Führte so der Durchbruch der freien Gefühlsregung frühzeitig zu Irrtum und Uebertreibung, so war doch eigentlich erst seit dieser Zeit die Seele der deutschen Dichter wieder fähig geworden, in den Kundgebungen des Liebesgefühls ihre selbständige Individualität zu offenbaren. Seitdem können wir bei jedem namhaften Dichter in der Auffassung der Liebe originelle Züge wahrnehmen, die sich in dieser Mischung allein bei ihm vorfinden, und die unmittelbar zur Charakteristik seines inneren Lebens, seiner dichterischen Individualität dienen. Man denke nur an Dichter wie Goethe, Schiller, Uhland, Wilhelm Müller, Heine, Rückert, Grillparzer, Geibel — ein jeder von ihnen hat dem Geheimnis der Liebe neue Seiten abgewonnen und hierdurch dem Gefühlsleben seiner Zeit neue Impulse gegeben.

Diese mannigfaltigen Auffassungen der Geschlechtsliebe sind leicht begreiflich, wenn man bedenkt, welch verschiedenartige Gefühle sich in ihr vereinigen, unter welch abweichenden Umständen sie sich der Herzen bemächtigt, und wie ungleich ihr Verlauf ist.

6. Unsere beiden grossen Dichter haben sich in dieser Hinsicht sehr verschieden verhalten. Sinnliches Verlangen hat auch die Seele des jungen Schiller augenscheinlich stark beunruhigt, denn er spricht sehr viel von diesen Dingen. Seine „Freigeisterei der Leidenschaft“ verrät schwankende Verwirrung, doch er wusste bald wieder, wo der rechte Weg lag. Auffallend ist es, wie wenig zielbewusst und wie wenig individuell noch seine Liebesneigungen waren; man hat den Eindruck, als ob er gedacht hätte: ist es nicht diese, so ist mir auch jene recht. Daher erscheint uns sein Liebesleben trotz heftiger Schwärmerei wenig tief. Als

sein Antrag um die Hand der Margarete Schwan abgelehnt worden war, zeigte er nicht die geringste Niedergeschlagenheit hierüber; im Gegenteil, überschäumendes Glücksgefühl erfüllt ihn in diesem selben Jahre 1785 im Kreise der Freunde zu Leipzig und Dresden, und er singt sein „Lied an die Freude“. Später schwankt er lange Zeit, ob er sich Charlotte von Lengefeld oder ihrer Schwester Karoline zuwenden soll. Gross ist sein allgemeines Liebesbedürfnis, aber gering seine Fähigkeit, durch ganz individuelle Züge eines weiblichen Wesens, aber nur durch diese, gefesselt zu werden. Schiller verrät auch in der Liebe seine abstrakte Eigenart; er mutet uns in dieser Hinsicht schon etwas altfränkisch an.

Dabei hat er jedoch den Gestalten seiner Dichtung eine viel entschiedenere Haltung verliehen: Ferdinand, Don Karlos, Max Piccolomini entsprechen in der Bethätigung ihres Liebesgefühls wohl dem Ideal, das des Dichters Seele erfüllte. Aber dieses Ideal ist nicht frei von Ueberschwenglichkeit; es sind die Töne überhitzter Sehnsucht, schwärmerischen Wahns, die da erklingen, und begreiflicher Weise sah sich der gereifte Mann veranlasst, mit Resignation an die Vergänglichkeit dieses Wahns zu erinnern:

> Ach, des Lebens schönste Feier
> Endigt auch den Lebensmai,
> Mit dem Gürtel, mit dem Schleier
> Reisst der schöne Wahn entzwei.
> Die Leidenschaft flieht,
> Die Liebe muss bleiben ....

7. Ganz anders erfasste Goethe das Geheimnis der Liebe, und nach keiner Richtung hat sich die dämonische Natur dieses Uebermenschen grossartiger bethätigt als nach dieser. Goethe war der Liebe von früh an in hohem Grade unterworfen, und da sie ihm so oft und so viel zu schaffen machte, griff er gern zu erprobten Heilmitteln, die sein erschüttertes Selbstgefühl wieder herstellten. Es hat wohl keinen zweiten Dichter gegeben, der echte und tiefe Liebesleidenschaft mit solch unerschöpflicher Kraft bethätigt hat wie er. Die reinste Seelenliebe und die naivste, freudigste Sinnlichkeit (wie z. B. in den „Römischen Elegieen“ und manchen Teilen des „Wilhelm Meister“) erfasst er mit gleicher

Kraft und Frische, ohne dass er je den Zwiespalt dieser verschiedenen Regungen peinlich und störend zu empfinden scheint.

Schon den 18jährigen Jüngling beraubt die Liebe zu Käthchen Schönkopf fast der Besinnung; die hochinteressanten Briefe Goethes an Behrisch vom November 1767 verraten, trotz etwas selbstgefälliger Beobachtung des eignen Zustandes, trotz unreifer Ueberhitzung, die dämonische Grösse dieses Herzens. Ebenso stark ist noch der 73jährige Greis durch Ulrike von Levetzow in Leidenschaft verstrickt, dass er fast am Leben verzweifelt:

> Wohl Kräuter gäb's, des Körpers Qual zu stillen;
> Allein dem Geist fehlt's am Entschluss und Willen,
> Fehlt's am Begriff: wie sollt' er sie vermissen?

Und wie viel Stürme liegen zwischen diesem Anfang und Ende seiner reichen Herzenserfahrungen! Dass ein leichtfertiger Mensch von Blume zu Blume flattert, ist oft beobachtet worden; aber wer wollte Goethes Erlebnisse aus den Jahren 1771—76 als leichtfertig und oberflächlich bezeichnen? Hat er nicht Friederike, Lotte, Lili und Frau von Stein aufrichtig und mit ganzer Seele geliebt? Und dennoch fallen diese und andere minder tief greifende Ereignisse seines Herzens in den knappen Zeitraum von fünf Jahren! Es war nicht das Weib als solches, was ihn anzog, nein, es waren diese in ihrer individuellen Eigenart tief begriffenen besonderen Naturen, an die er mit dämonischer Gewalt gefesselt wurde. Der Verfasser des „Werther", der idealisierende Schilderer Friederikens war weit entfernt von Schillers mehr allgemeinem Liebesbedürfnis: sein Herz haftete jeweilig an dieser einen und nur an dieser einen Gestalt.

Diese unerschöpfliche Liebeskraft seiner Seele steht einzig da, sie erscheint den meisten Menschen als etwas Unbegreifliches, Dämonisches; denn sie ist trotz ihrem Wechsel tief; sie ergreift den Dichter so mächtig, wie zahllose Menschen in ihrem ganzen Leben nicht einmal ergriffen werden. Goethe hat in seinem Alter gern über die Macht des Dämonischen philosophiert: er fasst sie im weitesten metaphysischen Sinne, erkennt sie in der unbeseelten wie

in der beseelten Natur, in den wunderbaren Durchkreuzungen unserer Lebensbahn durch unbegreifliche Schicksalswendungen, vor allem aber doch auch in der Seele des Menschen. Auch ihm war ein Teil solcher dämonischen Kraft verliehen, und sie bekundet sich in seinem oft nahezu rätselhaften Liebesleben. Er sprach auch hier (wo er das Wesen Egmonts erläutern wollte),[1]) aus eigenster Erfahrung.

8. Aber eben weil er diese dämonische Macht der Leidenschaft so oft in sich sich selbst erlebt hatte, suchte er ihr durch alle Mittel besonnenen Thuns zu begegnen, suchte und vermochte er sie zu überwinden. Er that es häufig durch die Flucht aus dem Bannkreis des geliebten Weibes; so bei Friederike, bei Lotte Buff, bei Lili; er that es häufiger durch poetische Beichte, die er als ein wunderbares Heilmittel seines erschütterten Selbtgefühls vielfach erprobt hat; und zwar schon seit der Leipziger Zeit.

..so begann, schreibt er,[2]) diejenige Richtung, von der ich mein ganzes Leben über nicht abweichen konnte, nämlich dasjenige, was mich erfreute oder quälte oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit mir selbst abzuschliessen, um sowohl meine Begriffe von den äussern Dingen zu berichtigen, als mich im Innern deshalb zu beruhigen. Die Gabe hierzu war wohl niemand nötiger als mir, den seine Natur immerfort aus einem Extreme in das andere warf.

Diese Gewalt der Liebesleidenschaft und diese Art, sie zu meistern, um das leidende Selbstgefühl wieder herzustellen, bildet geradezu einen Hauptschlüssel zu vielen Dichtungen Goethes. „Werther“, „Clavigo“, „Stella“, die „Wahlverwandtschaften“, viele Partieen des „Tasso“, „Faust“, „Wilhelm Meister“ u. s. w. erfahren durch diese Seite seines Seelenlebens erst die richtige Beleuchtung: in ihnen allen tritt als gemeinsamer Zug der Kampf der Liebe mit dem Selbstgefühl hervor, die innigste Hingabe neben entschiedener Entsagung. Und doch weiss er, der alle Höhen und Tiefen des menschlichen Herzens erfasst, auch das behagliche Glück harmonisch ausgeglichener Herzen, wie in

---

[1]) Dichtung und Wahrheit, 20. Buch; Werke, Weim. Ausg., Bd. 29, S. 173ff.
[2]) Dichtung und Wahrheit, 7. Buch; Werke, Weim. Ausg., Bd. 27, S. 109f.

den „Glücklichen Gatten“, in seiner poetischen Schönheit zu erschliessen, das Glück, dem jeder Zwiespalt des Selbstgefühls und der Liebe fern bleibt.

Ihm selbst war dieser harmonische Frieden versagt, seine dämonische Unrast drängte zu immer neuen Herzenserlebnissen, die seine Lebenslust immer wieder steigerten und erfrischten; und er wusste das bittere Nachgefühl stets schnell zu vergessen und zu vertreiben: verabscheute er doch alle Regungen, die uns nicht fördern. Seinem selbstgewissen, rastlosen Geiste erschien schliesslich die Lebensgefährtin als wert und willkommen, die sein sinnliches Behagen in jeder Weise pflegte, und die voll Dankbarkeit und Ehrfurcht zu ihm aufschaute; dass sie sein Herz ausgefüllt habe — davon kann keine Rede sein.

9. Wie in der Auffassung der Liebe vermögen wir in der der Freundschaft zahlreiche individuelle Unterschiede wahrzunehmen. Für unser Gefühl sind Freundschaft und Liebe durch eine weite Kluft getrennt, dagegen wurde in dem schwärmerischen Zeitalter der Empfindsamkeit und in der Geniezeit diese Grenze oft nicht beachtet. Der leidenschaftliche ideale Freundschaftskultus beginnt schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; schon bei Hagedorn bahnt sich diese Auffassung an: in seinem ausführlichen Lehrgedicht „Die Freundschaft“ (1748)[1]) rühmt er diese mit Wärme (S. 50):

Es stammt die Freundschaft nicht aus Not und Eifersucht:
Sie ist der Weisheit Kind, der reifen Kenntnis Frucht,
Ein Werk der besten Wahl und kann nur die verbinden,
Die in der Seelen Reiz die grösste Schönheit finden u. s. w.

Aber viel wärmer und lebhafter als in diesen noch immer ziemlich verstandesmässig gehaltenen Erörterungen, tritt die Freundschaft bei Klopstock, vor allem in seinem „Wingolf“, hervor. Die Anschauung der edelsten Geister der Zeit findet hier ihren schönsten Ausdruck: inbrünstiges Streben nach dem Ideal lässt sich leichter und kräftiger

[1]) Des Herrn Friedrichs von Hagedorn sämtliche Poetische Werke. Bd. I, S. 50, Hamb. 1757.

bethätigen im Kreise gleichgesinnter Genossen, und dieser jugendliche Idealismus verschönert und veredelt die Freundschaft derart, dass uns diese junge aufstrebende Generation als etwas ebenso Neues wie Liebenswertes im deutschen Geistesleben erscheint. Ganz und gar abhängig von Klopstock waren auch in der Auffassung der Freundschaft die Jünglinge des Göttinger Hains: bei ihnen findet die Begeisterung Klopstocks einen oft anmutigen, oft übertrieben schwärmerischen Nachhall, vor allem in den Werken Martin Millers.

10. Am wuchtigsten gestaltet aber Schiller das Freundschaftsgefühl; er, der in der Zeit seiner Reife in der „Bürgschaft“ für eine abgetönte männlich-tiefe Freundschaft den klassischen Ausdruck gefunden hat, er hat diese Seite des Seelenlebens in seinen Jugendbekenntnissen mit jener schwärmerischen Gewalt des Affektes geäussert, die nur er besitzt. Aber freilich, ihm zerrinnen die Grenzen von Freundschaft und Liebe. Die „Sympathie“, von der seine Philosophen so viel und so warm gesprochen hatten, fasst er, wie so manches andere, in ihrer grossen metaphysischen Bedeutung auf; wie schon Empedokles, fast 500 Jahre vor Christo, die vier Elemente durch die Liebe oder Sympathie verbunden denkt, ebenso Schiller, mit Begeisterung den hohen Worten seiner Lehrer folgend. Und eben diese Sympathie gewährt das, was er als Ziel und wichtigstes Merkmal der Tugend erkennt, gewährt die Glückseligkeit. So steigert er Klopstocks Freundschaftsbegeisterung zu den wuchtigen Worten:

Seid umschlungen, Millionen,
Diesen Kuss der ganzen Welt!

So feiert er sie in den überquellenden Erörterungen seiner „Philosophischen Briefe“ [1]):

Begierde nach fremder Glückseligkeit nennen wir Wohlwollen Liebe . . . Liebe also — das schönste Phänomen in der beseelten Schöpfung, der allmächtige Magnet in der Geisterwelt, die Quelle der Andacht und der erhabensten Tugend — Liebe ist nur der

[1]) Werke, hist.-krit. Ausg., Bd. 4, S. 45.

Widerschein dieser einzigen Urkraft, eine Anziehung des Vortrefflichen, gegründet auf einen augenblicklichen Tausch der Persönlichkeit, eine Verwechslung der Wesen . . .

War's nicht dies allmächtige Getriebe,
Das zum ew'gen Jubelbund der Liebe
Unsre Herzen an einander zwang?
Raphael, an deinem Arm — o Wonne! —
Wag' auch ich zur grossen Geistersonne
Freudig den Vollendungsgang.

Aber diese Stellen verraten schon, dass das ungestüme Freundschaftsgefühl des Dichters sich von der Liebe nicht mehr unterscheidet. „Eine Regel", sagt er, „leitet Freundschaft und Liebe". Und sähen wir nicht die ideale Reinheit dieses Freundschaftskultus deutlich vor Augen, so könnten uns manche Aeusserungen befremden: „Als Raphael sich meiner letzten Umarmung entwand, da zerriss meine Seele, und ich weine um den Verlust meiner schöneren Hälfte" (S. 45) — so schreibt nicht etwa die Geliebte, sondern Julius, der Freund Raphaels. „Du bist fort, Raphael", schreibt derselbe (S. 33) „— und die schöne Natur geht unter, die Blätter fallen gelb von den Bäumen, ein trüber Herbstnebel liegt wie ein Bahrtuch über dem ausgestorbnen Gefilde" — auch dieses innige Mittrauern der Natur mit dem Schmerz des Mannes finden wir sonst nur zum Ausdruck des Liebesgefühls, nicht der Freundschaft. Aehnliches hat Schiller nun auch oft genug in seinen eigenen Briefen, besonders in den ersten Briefen an Körner, geäussert, war ihm doch schöner als anderen „der grosse Wurf gelungen, eines Freundes Freund zu sein"; und endlich reizte es ihn, in einem grossen dichterischen Gemälde, im „Don Karlos", dieser seiner Freundschaftsbegeisterung mächtigen Ausdruck zu verleihen. Aber freilich, gerade die Freundschaftsidee trat durch die Wandelung, die der Plan dieses Werkes während der Ausarbeitung erfuhr, zurück, und Worte wie:

Arm in Arm mit dir,
So fordr' ich mein Jahrhundert in die Schranken!

gehören zu den bescheidnen Ueberresten einer ursprüng-

lichen Darstellung begeisterungsvoller freundschaftlicher Hingabe.[1])

11. Es ist interessant zu sehen, dass Goethe, der einseitigen Ueberschwenglichkeit seiner Zeitgenossen fern stehend, auch für das Gefühl der Freundschaft einen ruhigeren, wahreren Ausdruck fand. Am schönsten in der „Iphigenie“. Wie anders als er würde Schiller das Verhältnis von Orestes und Pylades geschildert haben, wenigstens in seiner Jugend! Auch Goethe findet hier die schönsten Accente, aber er hält sich durchaus frei von den schwärmerischen Uebertreibungen, die an das Gefühl der Liebe erinnern.

Denken die Himmlischen
Einem der Erdgebornen
Viele Verwirrungen zu,
Und bereiten sie ihm
Von der Freude zu Schmerzen
Und von Schmerzen zur Freude
Tief-erschütternden Uebergang;
Dann erziehen sie ihm
In der Nähe der Stadt,
Oder am fernen Gestade,
Dass in Stunden der Not
Auch die Hülfe bereit sei,
Einen ruhigen Freund (V. 1379ff.).

In solchen Worten liegt für uns Modernen das Gefühl der Freundschaft reiner ausgeprägt als in der himmelstürmenden Schwärmerei von Schillers „Philosophischen Briefen“. Und dass Goethe den idealen Antrieb, den echte Freundschaft gewährt, auch vollauf verstand und nachfühlte, das zeigen z. B. die Worte des Orest (V. 667ff.):

Grosse Thaten? Ja,
Ich weiss die Zeit, da wir sie vor uns sahn!
Wenn wir zusammen oft dem Wilde nach
Durch Berg' und Thäler rannten, und dereinst
An Brust und Faust dem hohen Ahnherrn gleich
Mit Keul' und Schwert dem Ungeheuer so,
Dem Räuber auf der Spur zu jagen hofften;

---

[1]) Vgl. hierzu besonders den 9. Auftritt des 1. Aktes der Thalia-Fassung des „Dom Karlos“ (Werke, Bd. 5, 1. Abt., S. 59, und namentlich S. 63 ff.).



Und dann wir Abends an der weiten See
Uns aneinander lehnend ruhig sassen,
Die Wellen bis zu unsern Füssen spielten,
Die Welt so weit, so offen vor uns lag;
Da fuhr wohl einer manchmal nach dem Schwert,
Und künft'ge Thaten drangen wie die Sterne
Rings um uns her unzählig aus der Nacht.

Hier ist nichts ausdrücklich von freundschaftlicher Hingabe gesagt, und doch, welch herrliches Bild behalten wir von dem Seelenbund der Beiden, die alles gemeinschaftlich thun, die gemeinschaftlich nach einem Ideal streben, und zur Dämmerstunde im Anblick der unendlichen See und des unendlichen Himmels von einer grossen Zukunft träumen! Statt ausgesprochener Worte nur Andeutungen von dem Gefühl der Freundschaft, aber sie erscheint uns in ihnen wie ein tiefer und klarer See.

12. Die mächtige Freundschaftsbegeisterung des 18. Jahrhunderts hat in der deutschen Dichtung des 19. Jahrhunderts nur einen schwachen Nachhall gefunden. Ein interessantes Beispiel dieser allmählich im deutschen Gemütsleben mehr zurücktretenden Regungen bilden die von glühendem Gefühl durchdrungenen Briefe E. T. A. Hoffmanns an Theodor von Hippel. Die Freundschaftssonette und -Oden des Grafen Platen tragen dagegen einen durchaus abweichenden Charakter. Bei ihm erkennen wir eine uns peinlich berührende Freude an männlicher Schönheit, und zwar auch an der Schönheit ungebildeter Personen, die mit der idealen Strebensgemeinschaft der Dichter der früheren Zeit nichts gemein hat.[1])

Die Auffassung der Freundschaft und die Fähigkeit zur Freundschaft ist für den Dichter charakteristisch wie die Auffassung der Liebe. Sagen wir von einem Menschen: er hat nie einen wahren Freund besessen, so beleuchten wir damit sein ganzes Wesen.

Auch hier erkennen wir, dass eine zunächst individuelle Auffassung, d. h. diejenige Klopstocks, in weitere Kreise

---

[1]) Vgl. V. Schweizers Einleitung zu „Platens Werken", hg. v. G. Wolff u. V. Schweizer, Leipz. o. J. (1895), Bd. 1, S. 31 ff. u. 44 ff.

dringt, sich ausdehnt und steigert, um allmählich wieder zurückzutreten; der Höhepunkt dieser Freundschaftsbeweguug in der deutschen Kultur und Litteratur ist wohl in Schillers Jugendbekenntnissen zu erblicken.

13. Neben Liebe und Freundschaft treten andere Formen des Mitgefühls verhältnismässig mehr zurück und bilden seltener einen charakteristischen Zug in dem Bilde der Dichter. Am häufigsten ist der Trieb zu pietätvoller Hingabe an ein Höheres, verbunden mit sehr schwachem Selbstgefühl, zu beobachten. Vor allem zwei Dichter aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sind hier zu nennen: Hölderlin und Fritz Stolberg. In ihrem innigen Streben nach dem Ideal finden sie nur in unbedingter Hingabe an alles Grosse und Edle Befriedigung. Hölderlin brachte dies Gefühl der Ehrfurcht besonders in seiner Ode „Griechenland“ und auch in den Gedichten auf Diotima zum Ausdruck: Die Ueberschätzung des alten Hellas, die in jener Zeit so häufig anzutreffen war, tritt bei ihm vielleicht am stärksten auf: er sieht Mut, Liebe und ewige Jugend dort überall, und die „reizenden Athener“ scheinen ihm „seines glühenden Gesangs so wert“. Und Diotima schwebt auch wie ein Götterbild über ihm, sie ist ihm das „heilig holde Angesicht“, die „göttliche Glückliche“, zu der er in Ehrfurcht und Andacht emporschaut. — Bei Fritz Stolberg hat Wilhelm Scherer[1]) auf diesen Grundzug liebender Hingabe sehr treffend hingewiesen:

Er hatte von Jugend auf ein tiefes Bedürfnis, zu verehren, einen übermächtigen Drang, sich fromm und liebend zu beugen vor einem Höheren, sei es Homer oder die Natur, sei es die Heldenkraft unserer Ahnen oder das Meer. Mit Andacht spricht er vor dem Bilde des ionischen Sängers: ‘Du guter, alter, blinder Mann, wie ist mein Herz dir zugethan’. Er sagt ihm heissen Dank für seinen göttlichen Gesang. Er betet: ‘Süsse heilige Natur, lass mich gehn auf deiner Spur!’ Er ruft: ‘Du heiliges und weites Meer, wie ist dein Anblick mir so hehr!’ Das Herz im Leibe thut ihm weh, wenn er der Väter Rüstung sieht und ihrer Thaten denkt: er möchte sie durch Thaten ehren. Aber dieser Phantasie- und Herzensmensch, der äussere Symbole brauchte und ein Unerschütter-

[1]) W. Scherer, Geschichte der deutschen Litteratur (Berl. 1883), S. 507.



liches suchte, an das er sich anlehnen könnte, fand erst im Schosse der katholischen Kirche Beruhigung und in ihren Heiligen die ideale Gemeinschaft, die ihm völlig zusagte.

Gewiss kann solcher Trieb nach Verehrung höherer Geister leicht zur Unselbständigkeit führen, aus unselbständiger Gesinnung hervorgehen. Aber es muss dies doch keineswegs immer der Fall sein. Goethe, der so entschieden darnach strebte, die Individualität zu befreien, der in der „Persönlichkeit“ das höchste Glück der Erdenkinder erblickte, er sang doch auch die berühmten Verse:

> In unsers Busens Reine wogt ein Streben,
> Sich einem Höhern, Reinern, Unbekannten
> Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben.

und er, der im „Prometheus“ selbst dem Trotz gegen die Götter titanischen Ausdruck verliehen hatte, er empfahl in der phantastisch-tiefsinnigen Pädagogik der „Wanderjahre“ die Lehre von der dreifachen Ehrfurcht: der Ehrfurcht vor dem, was über uns steht, vor dem, was uns gleich gestellt ist, und vor dem, was unter uns ist. Das „Göttliche“ sah er zu allen Zeiten in den sympathetischen Regungen der Seele, kein Wort ist wohl tiefer aus seiner Brust geschöpft, als das berühmte:

> Edel sei der Mensch,
> Hülfreich und gut!
> Denn das allein
> Unterscheidet ihn
> Von allen Wesen,
> Die wir kennen.

Es kann sich bei solchem Hinweis auf das Selbstgefühl und Mitgefühl natürlich nur darum handeln, einzelne charakteristische Hauptformen aus der unendlichen Fülle der konkreten Erscheinungen herauszugreifen. Wichtige Grundzüge des inneren Lebens der Dichter dürfen wir in diesen Regungen erkennen, Hauptquellen ihrer Dichtung. Und doch ist hierdurch nur ein geringer Teil der psychologischen Thatsachen bezeichnet, auf die wir bei der Analyse poetischer Erzeugnisse Obacht zu geben haben.



V. Die Gemeinschaftsgefühle.

1. Selbstgefühl und Mitgefühl beziehen sich auf die einzelne Person, auf ihre Willensbethätigungen und Lebenswendungen. Hierüber hinaus weisen die zahlreichen höchst bedeutsamen Gefühle, die durch das Gemeinschaftsleben, das Gesamtbewusstsein erregt werden, durch den mehr oder minder weiten Kreis des Stammes, Volkes, der Nation und Rasse, zu der wir gehören. Auch hier treten uns die beiden Hauptformen der Willens- und Schicksalsgefühle gegenüber.

Die Auffassung von dem Verhältnis der Persönlichkeit zu der Gesamtheit[1]) gehört zu den interessantesten Problemen, die dem Betrachter geistiger Vorgänge gestellt sind. Die Anschauung des Aristoteles, dass der Mensch von Haus aus ein *ζῶον πολιτικόν*, ein politisches Wesen, sei, hat keineswegs zu allen Zeiten als richtig gegolten, und die Gebilde des Gemeinschaftslebens, insbesondere der Staat, sind Jahrhunderte lang als willkürliche Schöpfungen der Einzelnen, als Erzeugnisse eines Vertrages, betrachtet worden.

Solche Begriffe von dem Wesen des Gemeinschaftslebens müssen notwendiger Weise auf die Auffassung des persönlichen Lebens zurückwirken; zu Zeiten, wo das geistige Leben des Einzelnen als das einzig Reale betrachtet wird, ist die Schätzung der Persönlichkeit besonders hoch, und umgekehrt wird zu Zeiten hoher Begriffe von dem Gemeinschaftsleben die Schätzung der Persönlichkeit leicht geringer sein. Diese theoretischen Meinungen werden zu einem grossen Teil von der jeweiligen Beschaffenheit der sozialen und staatlichen Verhältnisse abhängen: wenn diese gesund und stark entwickelt sind, wird der Wert der Institutionen den Menschen vor Ueberschätzung des Einzelnen hüten; sind sie dagegen krank und entartet, so wird sich die Person leicht auf sich selbst zurückziehen und allein die individuellen Eigenschaften und Kräfte auszubilden streben. So können wir uns kaum vorstellen, dass Rousseaus Anschauungen von

---

[1]) Vgl. Wundt, Ueber das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft (Rede zum 23. April 1891), Deutsche Rundschau, 17. Jahrg., Heft 11, August 1891.



einem beglückenden staatlosen Urzustand in unserem Zeitalter hätten entstehen können, während wir es wohl begreifen, dass sie durch die entarteten französischen Verhältnisse vor dem Ausbruch der Revolution, wenn nicht geweckt, so doch lebendig erhalten werden konnten.

Das soziale, politische und nationale Leben ist durch die Eigenschaft verhältnismässig grosser Beharrlichkeit ausgezeichnet: gewiss sind auch hier einzelne Vorgänge und Ereignisse, wie etwa die Umwälzungen durch Krieg und Revolution, sowie andere ernst oder auch heiter stimmende Vorfälle zu beachten. Aber vor allem wird unsere Aufmerksamkeit doch durch das relativ Dauernde, durch die Einrichtungen, Zustände, Sitten und Anschauungen des Gemeinschaftslebens gefesselt. Die Schilderung dieses beharrenden geistigen Milieus[1]), in das der Einzelne hineingestellt ist, bildet daher auch einen sehr bemerkenswerten Teil aller poetischen Darstellungen.

2. In die Sphäre sozialer Interessen gehört genau genommen schon die Familie, als ein Gebilde des Lebens, dessen Wert nicht durch die Interessen einzelner Menschen erschöpft wird, sondern an sich von selbständiger Bedeutung ist. Wer für die Familie eintritt, wirkt bereits für allgemeinere, nicht mehr für individuelle Güter.

Ueberaus reich klingen in der Poesie die mannigfaltigen Probleme des Familienlebens nach. Die Frage, ob Trennung der Ehe, und unter welchen Bedingungen sie gestattet sei, das berühmte Thema der „Wahlverwandtschaften", das auch in der modernen französischen Poesie eine so grosse Rolle gespielt hat, ist eine unerschöpfliche Quelle poetischer Darstellungen gewesen. Die soziale Stellung der Frau, in Ibsens „Nora" von einer Seite geistvoll behandelt, hat besonders das 19. Jahrhundert beschäftigt. Mehr als jetzt standen dagegen die Erziehungsfragen im 18. Jahrhundert im Vordergrund: Rousseaus „Émile", der hierauf in so epochemachender Weise eingeht, wirkte auch in Deutschland mächtig nach und liess die Geister nicht zur Ruhe kommen.

---

[1]) Vgl. hierzu das oben S. 61 Gesagte.



3. Mehr noch als die Vorgänge des Familienlebens haben die Unterschiede der Gesellschaftsklassen und Stände das Gemüt der Dichter bewegt und sind die Quelle höchst nachdrücklicher Bethätigung ihres Gefühls geworden. Die Auffassung der einzelnen Berufsarten ist für den Dichter sehr charakteristisch: wie viele Menschen achten mehr den Stand und Beruf als die persönlichen Eigenschaften! Es wird sich der tiefdringende Dichter hier ebenso von Vorurteilen freihalten, wie er das eigenartige Gepräge, das der Beruf dem Charakter aufdrückt, doch auch hervorheben wird. Vor allem aber haben die Standesgegensätze der Gesellschaftsklassen, die Kämpfe um Recht, Ansehen und Besitz, namentlich seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der europäischen Litteratur eine gewaltige Rolle gespielt.

Endlich haben die Formen der Geselligkeit den Dichtern stets reichen Stoff zu vorwiegend satirischer Darstellung gegeben: die Putzsucht, das Modenwesen in seinen mannigfachen Gestalten, die Ueppigkeit der Gelage, die Art der Konversation, das Nachäffen bestimmter Umgangsformen sind ungemein ergiebige Themata, besonders auch der Komödie, die am besten in Zeiten eines ausgeprägten Gesellschaftslebens gedeiht. Endlich kann sich in der Auffassung der öffentlichen Vergnügungen, des Theaters, des Sports, des Reiselebens, des Wirtshaus- und Klubtreibens, des Vereins- und Zeitungswesens die Eigenart des Dichters mannigfach kundgeben. Aber so wichtig diese Dinge sind, so vermag doch die Theorie über sie nichts auszusagen, was nicht jeder verständige Betrachter von selbst fände. Dasselbe gilt von den politischen Fragen, die zu Zeiten gleichfalls stark in den Vordergrund der Poesie getreten sind, so z. B. in der Litteratur des sog. Jungen Deutschland, oder in Schillers „Don Karlos", an dem sich noch weite Kreise des deutschen Liberalismus im 19. Jahrhundert begeistert haben u. s. w.

4. Wichtiger aber ist die Stellung der Dichter zu dem nationalen Gedanken, ist die Ausbildung des Nationalgefühls, die wir bei ihnen wahrnehmen, und in dieser Hinsicht wird der schwächliche deutsche Kosmopolitismus

des 18. Jahrhunderts in Zeiten kräftiger nationaler Entwickelung wenig Anklang finden. Und doch sind die Dichter des 17. und 18. Jahrhunderts der nationalen Regungen keineswegs bar gewesen, nur war es ihnen natürlich unter den traurigen Verhältnissen, in denen sie lebten, schwer, an der nationalen Gegenwart Freude zu finden.

Indessen die Frage nach der nationalen Gesinnung sollte besser niemals in solcher Allgemeinheit gestellt werden; das Nationalgefühl kann sich nach verschiedenen Richtungen hin kundgeben. Zunächst ist die Liebe zur heimatlichen Landschaft zu beachten, sodann die Liebe zum Volk im engeren Sinne des Wortes und zu seinen typischen Charaktereigenschaften, zu seinen Sitten und Bräuchen: wenn sie auch in Nord und Süd, im Osten und Westen mannigfache Unterschiede aufweisen, so können wir doch zweifellos gewisse allgemeine Züge erkennen, die den Deutschen von anderen Nationen scheiden. Weiterhin sind die Schätzung der Sprache, der nationalen Poesie, der Musik, der bildenden Kunst, der Wissenschaft, des Unterrichtswesens, der allgemeinen Bildung und Gesittung Teile dieser nationalen Auffassung, dieses nationalen Gefühls, das dann endlich durch die Gestaltung des Staats- und Gesellschaftslebens seinen reichsten Inhalt gewinnt. Doch nicht nur die Gegenwart, auch die Vergangenheit belebt und kräftigt diese nationale Gesinnung: je inniger ein jeder die historischen Schicksale und Wandlungen der Nation sich zu eigen gemacht hat, um so grösser, stärker und weiter ist sein eignes geistiges Leben, und die grossen Führer der Nation auf den verschiedenen Gebieten, die wir erwähnt haben, werden ihm als leuchtende Vorbilder vorschweben.

Aus all diesen Elementen setzt sich das Nationalgefühl in seinem weitesten Umfange zusammen: sobald wir die nationale Gesinnung eines Dichters abwägen, müssen wir stets diese verschiedenen Seiten scheiden. Es wäre ein Leichtes, an Beispielen, etwa an Klopstock, Lessing, Goethe, Schiller, Kleist, den Dichtern der Befreiungskriege, den Jungdeutschen, an Gustav Freytag, Scheffel, Rich. Wagner

u. s. w. die mannigfache Gestaltung dieser Elemente des Nationalgefühls zu verfolgen.[1])

Wir kennen zur Genüge die Entartungen, die das Nationalgefühl bei uns und bei anderen Nationen gelegentlich erfahren hat. Doch es wäre sehr verkehrt, aus Furcht hiervor die unsagbar reiche Kräftigung und Beglückung, die es dem Einzelnen gewährt, zu übersehen. Aber nicht nur dem Einzelnen erwächst solcher Vorteil, auch der ganzen Menschheit werden die Völker am besten dienen, wenn sie ihre Eigenart durch Betonung des Nationalgeistes kräftig ausbilden; jede Nation hat ihre besonderen Charakterzüge: je entschiedener sie diese bethätigt, um so mehr wird sie ihre allgemeine Kulturaufgabe erfüllen.

5. Es ist interessant zu beobachten, wie ausserordentlich verschieden auch die Gemeinschaftsgefühle bei Goethe und Schiller entwickelt waren. Goethe ist, wie wir gesehen haben, vorwiegend der Dichter individueller Interessen und Wirrnisse: die Kämpfe, die der Mensch mit der eignen Schwäche und Leidenschaft auszufechten hat, beschäftigen ihn in erster Linie. Dagegen schenkt er den Vorgängen auf sozialem und politischem Gebiete nicht denselben poetischen Anteil. Ja, selbst dort, wo er soziale oder politische Themata behandelt, giebt er ihnen eine ganz oder überwiegend individuelle Wendung: so z. B. ist das Schicksal der Kindermörderin, das in den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts nicht nur in der Dichtung, sondern auch in der juristischen Litteratur eine grosse Rolle spielte,[2]) von vielen Schriftstellern jener Zeit in seiner sozialen Bedeutung gewürdigt worden: Goethe jedoch hat es in der Gretchen-Tragödie des „Faust" nur nach seiner individuellen und rein menschlichen Seite erfasst; er wird nicht zu einem Ankläger der sozialen Einrichtungen. Und ebenso hat er den hochpolitischen Stoff des „Egmont" in erster Linie als individuelles Ereignis geschildert, er hat den Helden als Menschen, nicht aber als Vertreter wichtiger Volksinteressen

[1]) Genaueres z. B. in meinem Aufsatz über Gustav Freytag, in den „Biographischen Blättern", Bd. 2, Berl. 1896.

[2]) Vgl. E. Schmidt, Heinr. Leop. Wagner, 2. Aufl., Jena 1879, S. 89ff.

unserm Herzen nahe gebracht. Doch soll natürlich nicht gesagt werden, dass er die sozialen und politischen Fragen der Menschheit nicht auch mit dichterischer Teilnahme verfolgt hätte: in „Wilhelm Meisters Lehrjahren" entwirft er ein grosses Kulturbild der verschiedenen Stände und überbrückt die gesellschaftlichen Gegensätze, wenigstens zum Teil, durch die versöhnliche Anschauung, die ihn auszeichnet; im „Götz" giebt er ein Zeitgemälde voll weiter sozialer und politischer Perspektiven, in der „Iphigenie" setzt er die individuellen Ereignisse in Zusammenhang mit den Schicksalen eines ganzen Geschlechts; mit den ungeheuren Eindrücken der französischen Revolution hat er auch als Dichter lange Zeit gerungen, freilich meist mit geringerem Glück, und nur in „Hermann und Dorothea" verwendet er die grösste Erscheinung der Zeit mit vollendeter Meisterschaft als Hintergrund der individuellen Vorgänge; sodann hat er, um von seiner schwer zu würdigenden Haltung zur Zeit der Befreiungskriege hier zu geschweigen, in den „Wanderjahren" und im zweiten Teil des „Faust" die bedeutenden Angelegenheiten der gesellschaftlichen und staatlichen Gemeinschaft in den Vordergrund gerückt: die Regelung des Erziehungswesens und des Besitzes, sowie die mannigfaltigen wirtschaftlichen und politischen Krisen des Staats als solchen. Aber wir beobachten doch, dass selbst dieser universale Geist als Dichter nicht in allen Kreisen des Lebens mit gleicher Meisterschaft waltet, und dass er die Gemeinschaftsgefühle zweifellos mit weit geringerer Kraft und Klarheit ausgebildet hat, als die individuellen, als das Selbstgefühl und Mitgefühl.

6. In dieser Hinsicht war Schiller mehr als sein grosser Freund von den keimkräftigen Impulsen der Zeit durchdrungen. Er enthüllt uns selten die Geheimnisse des individuellen Lebens, er tritt auf als Kämpfer für die sozialen und politischen Angelegenheiten der Menschen. So verkörpert er in dem grellen Phantasiebild der „Räuber" gleichsam eine dichterische Vorahnung der Stürme der französischen Revolution: waren doch sein Drama und die wirklichen Vorgänge in Frankreich von dem Einfluss der

Rousseauschen Weltanschauung in gleichem Masse bestimmt. In „Kabale und Liebe“ wird das individuelle Liebesereignis der Helden ganz und gar in seiner sozialen Bedeutung herausgehoben; im „Don Karlos“ ist Schiller der begeisterte Verkünder politischer und vaterländischer Ideale; er bewährt also wieder gerade auf dem Gebiete seine Meisterschaft, auf welchem sich Goethe mit geringerem Glück bewegte, wie wir denn auf Schritt und Tritt die Ergänzung der beiden Naturen zu erkennen und zu bewundern haben.

Indessen die Zeit war der Entwickelung der Gemeinschaftsgefühle nicht günstig, und so mag es sich erklären, dass sich Schiller in der Epoche seiner Reife in dieser Hinsicht mehr zurückhaltend und weniger sicher erwies als in seiner Jugend. Wenn er auch Stoffe des öffentlichen Lebens behandelt, so zeigt er sich doch meist nicht mehr bewegt von mächtigem Affekt für die sozialen und politischen Interessen der Zeit: in seinem Karl Moor, Ferdinand, Posa hatte das grosse Herz des Dichters selbst geschlagen, und dieses Gefühl für die Verhältnisse in Staat und Gesellschaft blieb in ihm noch Jahre lang rege, bis ihm der Verlauf der französischen Revolution die Freude daran gründlichst verdarb. Seitdem tritt die Begeisterung für die fortschrittlichen Bestrebungen der Gemeinschaft mehr zurück. Dazu kam, dass die soziale Polemik, der er sich in seinen Jugenddramen hingegeben hatte, durch die bürgerlichen Schauspiele der Iffland, Kotzebue und Genossen immer mehr verwässert worden war. An ihrer Seite zu stehen, erschien ihm kaum ehrenvoll. Und diese Lebensschicht war auch für Schillers neuen idealen Kunststil nicht mehr brauchbar.

7. In den grossen historischen Dramen verrät er fortan einen stark individualistischen Zug. Er schenkt jetzt auch im geschichtlichen Leben vor allem den Persönlichkeiten seinen Anteil. Der Wallenstein-Stoff kam dieser neuen Auffassungsweise günstig entgegen; auch der geschichtliche Wallenstein war nicht von grossen Ideen getragen: vielmehr stellt er den ehrgeizigen Egoismus dar, der in den ungeheuren Wirrnissen des Gesamtbewusstseins nach persönlicher Herrschaft ringt; im Gegensatz zu Gustav Adolf, der auf

der mächtigen Flut des Gesamtwillens dahin fährt, vertritt Wallenstein nur das individuelle Begehren. Und so fasst ihn auch Schiller, historisch richtig, auf. Um diese mächtige Individualität noch kräftiger herauszuheben, macht er sie zum typischen Vertreter der realistischen Weltanschauung und stellt ihr in Max den typischen Vertreter des Idealismus gegenüber, wie uns dies vor allem Kühnemann [1]) so trefflich dargelegt hat. Damit vollendete Schiller die individualistische Auffassung seines Helden. Sein Werk ist eine Charaktertragödie im strengsten Sinne des Wortes; unser Anteil wird ausschliesslich an die Persönlichkeit gefesselt, Wallenstein wird nicht von den Zeitideen ergriffen und vollstreckt und verkündet diese, etwa wie der Marquis Posa; in ihm lebt nicht das Gesamtbewusstsein. Schiller hegte daher auch nicht die geringste Sympathie für seinen Helden.

War bei diesem Stoffe eine solche individualistische Auffassung wohl angebracht, so kann man nicht dasselbe sagen von dem der „Maria Stuart". Die historische Maria fällt, weil sie unschädlich gemacht werden muss, wenn sich der Protestantismus in England siegreich behaupten sollte; Schillers Heldin unterliegt dagegen vorwiegend durch persönliche Beweggründe ihrer Gegnerin, durch Neid und Eifersucht. Ausserdem wird ihr subjektives Schuldgefühl wegen ihres Anteils an der Ermordung Darnleys geflissentlich hervorgehoben, obwohl es mit Marias Ausgang in keinem innerlichen Zusammenhang steht. So ist also auch hier die Darstellung der gewaltigen Stürme des Gesamtbewusstseins absichtlich vermieden, und an ihre Stelle tritt die individualistische Auffassung, die sich fast ausschliesslich an das persönliche Schicksal hängt. Das grosse geistige Milieu der Zeit wird wenig beachtet.

In der „Jungfrau von Orleans" ergriff der Dichter einen Stoff, der zwar der Norm des zeitgemässen und national empfundenen Gehaltes nicht entspricht, und der auch im übrigen zu gefährlichen Experimenten verleitete, aber einen Stoff, der ganz und gar in den Gemeinschaftsgefühlen

---

[1]) Eug. Kühnemann, Die Kantischen Studien Schillers und die Komposition des Wallenstein (Marb. 1889).

wurzelt. Diese kommen denn auch in dem grossartigen ersten Akte glänzend zum Durchbruch, vor allem auch in Dunois' berühmten Worten (V. 847ff.):

> Nichtswürdig ist die Nation, die nicht
> Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre!

Aber bald schwenkt auch dieses Werk fast ganz ins Individuelle ab. Haben wir im ersten Akte gezittert und gebebt für das arme zertretene Volk, das einen Besitz um den anderen verliert, so müssen wir fortan ausschliesslich bei der magischen Jungfrau verweilen, in ihrer seltsamen Liebe zu Lionel eine Schuld erblicken und schliesslich ihre Läuterung mit erleben. Erst das mächtige Wogen der Gemeinschaftsgefühle, dann Wirren von vorwiegend individueller Bedeutung.

Schillers ursprüngliche starke Hinneigung zu den Gemeinschaftsgefühlen kam schliesslich noch einmal grossartig zum Ausdruck im „Wilhelm Tell"; hier drang seine Natur wieder mächtig durch, die individualistischen Interessen treten ganz und gar hinter denen des Gesamtbewusstseins zurück. In keinem anderen Werke hat der Dichter diese Seite seiner Begabung so schön entfaltet wie im „Tell"; und weil er in keinem anderen die Seele des Volkes tiefer erschlossen hat als in diesem, so beruht auch auf diesem vor Allem die Liebe, die ihm das Volk widmet, so weit die deutsche Zunge klingt.

8. Wir erkennen also, dass Schiller von Jugend an eine grosse Empfänglichkeit für die Gemeinschaftsgefühle offenbart, dass diese aber nach seiner philosophischen Einkehr und in der Zeit seines engsten Anschlusses an Goethe mehr zurücktreten, um schliesslich doch, vor allem im „Tell", mit elementarer Gewalt wieder nach Geltung zu ringen. Dabei ist es auffallend zu sehen, mit welch einer ans Wunderbare streifenden Prophetie dieser Dichter vorwiegend durch sein tiefes Erfassen der Gemeinschaftsgefühle die Gestaltungen des wirklichen Lebens in seinen Schöpfungen vorausgeahnt hat: in den „Räubern" erblicken wir gleichsam ein phantastisches Vorspiel der französischen Revolution; im „Don Karlos" erklingt die schwärmerische Beredsamkeit

der Girondisten voraus; in Wallenstein ringt bereits der dämonische Egoismus des korsischen Eroberers; das Elend Frankreichs unter der Herrschaft der Engländer, das der erste Akt der „Jungfrau“ schildert, erinnert an das unsere während der Napoleonischen Zeit; und die Befreiung der Waldstätte ist eine poetische Prophezeiung der Zeit der Erhebung Deutschlands. Sollen wir diese Aehnlichkeiten für blossen Zufall halten? Gewiss nicht! Die Seele des Dichters, die von den grossen Gefühlen der Zeit tiefer als andere ergriffen wurde, drängte eben zu poetischen Darstellungen hin, in denen wir glückliche Ahnungen der Zukunft erblicken dürfen.

9. So finden wir durch unsere psychologischen Betrachtungen die unterscheidenden Merkmale der beiden Heroen unserer Litteratur abermals scharf beleuchtet: wie sie durch die Anlagen ihrer Phantasie, ihrer Affekte und Leidenschaften, ihres Selbstgefühls und Mitgefühls von einander abweichen, so auch endlich durch die verschiedene Entwickelung der Gemeinschaftsgefühle. Während wir aber sonst den jüngeren Dichter meist hinter dem älteren zurückstehen sehen, weist Schiller als Dichter der sozialen, politischen und nationalen Kämpfe zweifellos die stärkere Begabung auf.

Wie die Ausbildung des Selbstgefühls und Mitgefühls uns erst recht deutlich wird, wenn wir den Blick auf grössere Zeiträume des litterarischen Lebens richten, so natürlich auch die des Gemeinschaftsgefühls; und selbstverständlich ist es, dass auch in dieser Hinsicht Poesie und Leben immer Hand in Hand gehen. So trat die soziale Polemik im Gefolge der Ideen hervor, die Rousseau im Leben der Zeit erweckt hatte, die nationale Lyrik in der Epoche der nationalen Erhebung, die politische Litteratur in den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts u. s. w.

Als den grössten Interpreten der Gemeinschaftsgefühle, welche das deutsche Herz bewegen, dürfen wir wohl Gustav Freytag betrachten: er hat in seinen poetischen Werken wie in den „Bildern aus der deutschen Vergangenheit“ das typisch Deutsche mit einer Feinheit und Vielseitigkeit des

Verständnisses auseinander gelegt, die erst dem Zeitalter nationaler und politischer Wiedergeburt und Kraft beschieden war.

VI. Die religiösen Gefühle.

1. In mannigfachen Beziehungen zum Selbstgefühl, Mitgefühl und Gemeinschaftsgefühl steht das religiöse Gefühl, aber es weist weit über diese Formen unseres Seelenlebens hinaus und entwickelt sich zu einer Kraft und Tiefe, der gegenüber alle anderen Gefühle erblassen. Es ist hier nicht der Ort, auf die ursprüngliche Vermischung der verschiedensten Gefühlsgebilde unter der Oberherrschaft des religiösen Gefühls einzugehen: in Epochen verhältnismässig hoher Kultur ist bereits eine nahezu abschliessende Sonderung der verschiedenen Formen eingetreten.

Das religiöse Gefühl entspringt aus der Vorstellung des ganzen Weltalls und seiner geheimnisvollen Zusammenhänge: die letzte Ursache dieses Seins sowie Ziel und Zweck aller Entwickelung ist ein ewiges Rätsel, das die Seele des Menschen unablässig bewegt, und das er durch die Vorstellungen des Glaubens zu beantworten sucht. Die Geheimnisse der Natur wie die des geistigen Lebens erscheinen in gleichem Masse unerforschlich, und je weiter wir dringen mit der Fackel der Wissenschaft, um so deutlicher erkennen wir die Grenzen unserer Einsicht, um so tiefer fühlen wir in staunender Ehrfurcht die Wunder der Welt. Bald ist die andächtige Betrachtung der Erhabenheit und Zweckmässigkeit der Natur, bald die Vorstellung des menschlichen Schicksals die Hauptquelle der Gottesverehrung: im ersteren Falle überwiegt im religiösen Leben das Gefühl der Ehrfurcht, im letzteren das unserer menschlichen Abhängigkeit. Immer aber erstreckt sich dieses Gefühl auf das Uebersinnliche, Unbegreifliche, das uns mit Schauer umwebt, und vor dem wir uns in Demut beugen.

2. Wir fragen hier nicht oder doch nur in sehr beschränktem Umfange nach den Vorstellungsbildungen, zu denen das religiöse Gefühl geführt hat, und über die der Streit der Menschen seit Jahrtausenden unablässig wogt



und brandet: wir schauen nur auf diese Quelle des Gefühls selbst. Und da zeigt sich denn, dass die Seite des religiösen Gefühls, in der das Verhältnis des Menschen zur Gottheit zum Ausdruck kommt, unendlich viel stärker ist als diejenige, in welcher sich die staunende Verehrung des Schöpfers bekundet. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dass diese letztere Seite des religiösen Gefühls minder rein und wertvoll sei: im Gegenteil, in ihr offenbart sich die lauterste Hingabe, während sich in die Gedanken von Schicksal und Abhängigkeit oft unlautere egoistische Motive einmischen.

In dem Verhältnis des Menschen zu Gott wird aber, je reicher sich das fromme Gefühl entwickelt, um so mehr das innige Verlangen des Herzens betont, sich durch die Hingabe an Gott zu reinigen und zu veredeln und sich einem hohen Ideal immer mehr und mehr anzunähern. Dieses Idealgefühl ist mit dem ethischen Idealgefühl auf das engste verwandt, und es erhält nur durch die Verknüpfung mit der Gottesvorstellung eine grössere Vertiefung und eine besondere Färbung.

So offenbart sich das religiöse Gefühl, das aus der andächtigen Vergegenwärtigung Gottes als der Weltursache und des Weltzweckes entspringt, in drei Hauptformen: erstens in der ehrfürchtigen Bewunderung Gottes als des Schöpfers der Welt, oder in der Gottesehrfurcht; zweitens in der festen Zuversicht zu Gott als dem Lenker unseres Schicksals, oder in dem Gottvertrauen; und drittens in dem Verlangen, uns durch Veredelung Gott immer mehr zu nähern, oder in dem Streben nach idealer Vervollkommnung. Das Gottvertrauen bildet eine besondere religiöse Form unseres Schicksalsgefühls, das Streben nach idealer Vervollkommnung eine solche unseres Willensgefühls.

Aus diesen Elementen setzt sich ein Gefühl von solcher Macht und Innigkeit zusammen, dass sich ihm nichts anderes vergleichen lässt, vor allem aber auch ein Gefühl von ganz besonderer Qualität: auf keinem anderen Gebiete unseres geistigen Lebens erfahren wir Gemütsbewegungen, deren Beschaffenheit sich den religiösen zur Seite stellen liesse —

eine Thatsache, die sich natürlich nicht logisch beweisen, sondern nur durch den Hinweis auf die innere Erfahrung erhärten lässt.

3. Wie alle anderen Gefühle verändert und vervollkommnet sich das religiöse Gefühl im Laufe der Zeit, und wir können deutlich erkennen, dass in den verschiedenen Epochen bald die Gottesverehrung und Gottesehrfurcht, bald das Gottvertrauen, bald aber auch der Trieb nach idealer Vervollkommnung mehr in den Vordergrund tritt.

Auf der niedersten Stufe ist der Mensch vor allem darauf bedacht, die Gottheit durch Gelübde, Gebete u. s. w. für sich selbst günstig zu stimmen, sei es nun, damit sie unmittelbar erstrebte irdische Vorteile gewähre, oder damit sie dem Gemüt im Jenseits dereinst den reichlichsten Lohn spende. In dieser weit verbreiteten Form ist das religiöse Gefühl noch abhängig von dem naivsten egoistischen Begehren. Und doch galt und gilt sie als eine besonders wichtige Stütze der Religion: denn auf diese Weise wird dem Menschen in Not und Unbilden der Welt ein Trost geschenkt, wenn alle andere Hülfe versagt, und es wird ihm ein künftiges Leben versprochen, in welchem er von allen Gebresten der Seele und des Leibes befreit werden wird. — Gewiss ist die Heilkraft solcher religiöser Gedanken, die Macht der Gefühle, die sie erwecken, nicht gering anzuschlagen. Aber man darf auch nicht übersehen, dass sie manche sittlich wertlose, egoistische Regung mit dem Mantel der Heiligkeit umhüllen. Daher war es ein grosses Wort, das ihn denn auch in den Geruch des Atheismus brachte, als Spinoza sagte: „Wer Gott recht liebt, kann nicht verlangen, dass Gott ihn wieder liebe“[1]) — ein grosses Wort, denn hierdurch wurde die egoistische Seite des religiösen Gefühls getötet.

Eine reinere Form des Gottvertrauens liegt dort vor, wo die Hülfe der überirdischen Macht zu gunsten anderer Personen oder zu gunsten der Gemeinschaft erfleht wird: erkennen wir in dem soeben besprochenen Gefühl eine

[1]) Spinoza, Ethik, V. Teil, Lehrsatz 19.

eigenartige religiöse Unterstützung des Selbstgefühls und des Strebens nach persönlicher Beglückung, so ist in diesem zweiten Gebilde des religiösen Lebens eine heilbringende Förderung des Mitgefühls und des Gemeinschaftsgefühls gewährleistet.

Mit diesen unegoistischen Formen des Gottvertrauens wird sich der Trieb nach idealer Vervollkommnung, in dem wir eine zweite Hauptform des religiösen Gefühls erkennen, leicht und häufig verbinden: besteht doch die ideale Vervollkommnung insbesondere in der Ausbildung altruistischer Regungen und in der thätigen Hingabe an das Gemeinwohl. Gesellt sich zu solchen Bestrebungen das feste Vertrauen, dass ein himmlicher Vater das edle Thun segne und weihe, so werden sie eben hierdurch in ihrer Kraft und Bedeutung mächtig gesteigert.

Die letzte Stufe des religiösen Gefühls liegt dort vor, wo sich der Mensch in Andacht und Liebe vor Gott beugt, aber auf keine hülfreiche direkte Eingriffe des himmlischen Lenkers Anspruch erhebt: es ist die Stufe der reinen Ehrfurcht vor Gott. „Wer Gott recht liebt, der kann nicht verlangen, dass Gott ihn wieder liebe“ — der grosse Philosoph, der dieses Wort aussprach, findet doch in dem *amor Dei intellectualis* die höchste Bethätigung unserer Seele. Aber es ist eine gleichsam objektive Gottesverehrung, von welcher alle subjektiven Herzenswünsche des Menschen ausgeschlossen sind, eine Verehrung, die auch von einer immerhin doch stets nach menschlichem Mass gedachten Persönlichkeit Gottes absieht. Vielen wird sie zu kalt und inhaltsleer erscheinen, diese Verehrung eines Gottes, der überall, und doch nirgends in fassbarer Gestalt weilt, eines Gottes, der nicht eingreift und hilft in Not und Drang, eines Gottes, der kein wahrer und ganzer Gott mehr ist, sondern im pantheistischen Nebel verschwimmt.

4. Gedenken wir dieser Hauptformen des religiösen Gefühls, so dürften wir in den betreffenden Kundgebungen der Dichter ohne Mühe Scheidungen ausführen, durch welche die weitverbreiteten blasseren und allgemeineren Charakteristiken beseitigt werden könnten. So erfassen Luther und die grossen geistlichen Dichter des 17. Jahrhunderts, soweit sie



nicht in der blossen Verherrlichung des im genauen Anschluss an das Dogma vorgestellten himmlischen Vaters und der Dreieinigkeit aufgehen, Gott als den mächtigen Helfer, der überall eingreift in das Herz und in das Schicksal der Menschen, der uns beisteht in Not und Tod, der alle Schritte unseres Lebens verfolgt, der uns jede That vergilt durch Lohn oder Strafe und uns hinüberleitet in ein besseres Jenseits. Und dieses Gottvertrauen, dieser zuversichtliche Glaube hat den Gemütern eine Kraft verliehen, die uns mit Bewunderung erfüllen muss, eine Festigkeit und Grösse, die einer Welt von Teufeln trotzt, da sie mit unerschütterlicher subjektiver Sicherheit weiss: ein feste Burg ist unser Gott, ein starke Wehr und Waffen.

5. Seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts kommt in der deutschen Dichtung in stärkerem Masse als zuvor die staunende Verehrung Gottes als des Schöpfers der Weltwunder zum Ausdruck, und der Gedanke an den hülfreichen Förderer unserer menschlichen Bestrebungen tritt dagegen mehr zurück. Haller und vor allem Brockes feiern Gottes Herrlichkeit, die sich in der Natur offenbart, und ihnen folgt in vielen seiner schönsten Erzeugnisse der grösste religiöse Dichter des Jahrhunderts, Klopstock. Das vollendetste Gedicht dieser Richtung ist die „Frühlingsfeier“. Das selige Staunen über die grossartigen Rätsel des Alls hat keiner mit beredterer Zunge verkündet!

Rund um mich
Ist alles Allmacht! und Wunder alles!
Mit tiefer Ehrfurcht schau ich die Schöpfung an,
Denn Du!
Namenloser, Du!
Schufest sie!

Und dieser Ton hallt hundertfach wieder, bei den Grossen und Kleinen, am reichsten und klangvollsten bei Gellert, der ja im geistlichen Liede seine beste Kraft offenbart. Hierher gehört vor allem sein berühmtes, durch Beethoven vollends verewigtes Lied:

Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre,
Ihr Schall pflanzt seinen Namen fort.

Hierher ferner das nicht minder bekannte:

Wenn ich, o Schöpfer! deine Macht,
Die Weisheit deiner Wege,
Die Liebe, die für alle wacht,
Anbetend überlege u. s. w.

Daneben aber stehen bei Gellert Lieder, in denen er sich mehr an die Dichter des 16. und 17. Jahrhunderts anschliesst und, etwa wie in den „Bitten“ („Gott, Deine Güte reicht so weit“), dem himmlischen Schöpfer die Wünsche seines Herzens flehend vorträgt, wobei aber doch vor allem das Streben nach idealer Vervollkommnung zum Ausdruck gelangt:

Gieb mir nur Weisheit und Verstand,
Dich, Gott, und den, den du gesandt,
Und mich selbst zu erkennen.

6. Der Ehrfurcht vor dem Schöpfer, der Bewunderung des Alls konnte auch der Dichter sich innig anschliessen, der als Verehrer Spinozas sich von dem dogmatischen Glauben ziemlich weit entfernte. Goethe hat im „Faust“ in dem wundervollen Eingangsgesang der Engel mit weniger stürmischem aber nicht weniger tiefem Gefühl diesen Ton hingebender Gottesehrfurcht noch einmal erklingen lassen:

Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag!

Und dieser Ton klingt in all den zahlreichen religiösen Bekenntnissen Goethes wieder, von früher Jugend an, und nur dieser. So schon vor allem in dem berühmten Glaubensbekenntnis Fausts:

Der Allumfasser,
Der Allerhalter,
Fasst und erhält er nicht
Dich, mich, sich selbst?
Wölbt sich der Himmel nicht dadroben?
Liegt die Erde nicht hierunten fest?
Und steigen freundlich blickend
Ewige Sterne nicht herauf?

Es ist immer derselbe *amor Dei intellectualis*, die ehrfürchtige Andacht vor den Wundern des Alls, den Wundern der Natur und des Geistes; aber niemals ist bei ihm, soweit er Selbstbekenntnisse giebt, die flehende Hingabe an einen

hülfreichen himmlischen Vater zu erkennen, und er gesteht ausdrücklich in „Dichtung und Wahrheit“, dass Spinozas Wort: „Wer Gott recht liebt, kann nicht verlangen, dass Gott ihn wiederliebe“, schon frühzeitig einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht habe.

Wenn aber Goethe vor allem nur die Seite des religiösen Lebens betont, von der viele nur eine geringere Einwirkung auf unser Inneres erwarten, so muss doch hervorgehoben werden, dass er mit den religiösen Problemen wie wenig andere gerungen hat.[1] Das heisse Verlangen, sich der Gottheit zu nähern,[2] hat ihn so tief und in innerster Seele ergriffen, dass es geradezu einen Hauptzug seines Denkens ausmacht. Es ist aber unmöglich, an dieser Stelle seine religiöse Entwickelung genauer zu verfolgen, da dies nur durch eine umständliche und weit ausgreifende Darstellung geschehen könnte.

Begreiflicher Weise ist Schillers Verhalten auch in Bezug auf das religiöse Gefühl wiederum ganz von demjenigen Goethes abweichend, vor allem aber dadurch, dass bei ihm das religiöse Leben seltener unmittelbar zum Durchbruch kommt und vielmehr durch das philosophische Denken mehr zurückgedrängt oder verhüllt wird.

VII. Die Lebensanschauungen der Dichter.

a) Die typische, konventionelle und individuelle Anschauung.

1. Durch den Hinweis auf die Hauptformen des Gefühlslebens sind uns bereits die wichtigsten Unterschiede in der Anschauungsweise der Dichter deutlich geworden, denn Gefühl und Lebensanschauung gehen Hand in Hand, bilden ein zusammengehöriges Ganzes, und wir haben die eine Seite dieser komplexen Erscheinung nur deshalb hervorgehoben, weil sie zweifellos als die wichtigere be-

[1] Vgl. E. Filtsch, Goethes religiöse Entwickelung. Ein Beitrag zu seiner inneren Lebensgeschichte. Gotha 1894.

[2] Vgl. J. Collin, Goethes Faust in seiner ältesten Gestalt (Frankf. a. M. 1896, S. 65 ff.).



trachtet werden muss. Es ist also in den Erörterungen der vorigen Abschnitte bereits ein gut Teil derjenigen psychischen Gebilde herangezogen worden, aus denen sich die Lebensanschauungen zusammensetzen. Es gilt aber fernerhin eine Anzahl charakteristischer Seelenbethätigungen zu beachten, in denen umgekehrt nicht sowohl das Gefühl, als vielmehr die Vorstellungsgebilde überwiegen.

2. Das Selbstgefühl, Mitgefühl, das Gemeinschaftsgefühl und religiöse Gefühl sowie die mit ihnen aufs engste verbundenen Lebensanschauungen unterscheiden sich durch die Gegenstände, auf die sie sich erstrecken. Diese Gefühle und Anschauungen treffen wir zu allen Zeiten und in den verschiedensten Kulturschichten an, wenn auch natürlich in höchst abweichenden Entwickelungsformen. Fragen wir indessen nicht nach ihrem Inhalt und Gegenstand, sondern vielmehr nach dem Mass und Grade ihrer Verbreitung, so bemerken wir unter anderen Kulturverhältnissen auch ein ganz anderes Verhalten der Menschen: in dem einen Falle hegen zahlreiche oder alle Individuen einer grösseren Gemeinschaft (eines Stammes, eines Volkes) über ein und dieselbe Sache dieselbe oder doch annähernd dieselbe Anschauung, in dem anderen Falle sind die Meinungen und Bethätigungsweisen in reichen Abstufungen differenziert. Wir können also eine allgemein herrschende oder generelle, und eine nur einer oder wenigen Personen eigentümliche oder individuelle Auffassungsweise von einander sondern. Die verschiedenen Auffassungsweisen erstrecken sich sowohl auf die persönlichen Anschauungen und Gefühle, also auf das Selbstgefühl und Mitgefühl, als auf die Anschauungen und Gefühle, welche das Gemeinschaftsleben, die soziale und staatliche Ordnung zum Gegenstand haben: die persönlichen Gefühle können individuell oder generell sein, und ebenso die Gemeinschafts- und die religiösen Gefühle u. s. w. Wir weisen also auf Unterscheidungen hin, die sich mit den früher besprochenen kreuzen. In Zeiten primitiver Kultur überwiegt auf allen Lebensgebieten die generelle Auffassung, in Zeiten hoher Kultur beobachten wir dagegen



Mischungen von ausgesprochen individuellen und von solchen generellen Anschauungen, die auf engere Kreise beschränkt sind. Diese enger begrenzten generellen Anschauungen bilden wieder eine besondere Art, die wir uns am besten durch ein Beispiel verdeutlichen.

3. Wenn im „Heliand“ oder in den ältesten christlichen Dichtungen der Angelsachsen Christus als ein mächtiger germanischer Volkskönig dargestellt ist, so werden wir eine solche Auffassung gewiss als eine den Menschen jener Zeit und jener Völker gemeinsame betrachten. Und ebenso werden wir etwa die Anschauungen zur Zeit des höfischen Ritterlebens, wie sie sich z. B. in den Artusromanen zeigen, nicht als individuell, sondern als solche einer grösseren Gemeinschaft auffassen. Und doch erkennt man leicht, dass beide Fälle nicht gleich sind. Der Heliand-Dichter, dies dürfen wir annehmen, denkt in den uns hier beschäftigenden Dingen wie alle Menschen seines Volkes und seiner Zeit, seine Vorstellungen sind typisch bezeichnend für die ganze Gemeinschaft. Die Verfasser der Artusromane geben dagegen konventionelle Anschauungen eines begrenzten Gesellschaftskreises, nicht solche des ganzen Volkes wieder. Das typische Denken ist in der Regel nur primitiven Kulturzuständen eigen, es herrscht überall da, wo überhaupt noch keine individuellen Eigenarten ausgebildet sind; das konventionelle Denken tritt auch bei hochentwickelter Kultur hervor, und es setzt die Möglichkeit individueller Scheidungen als seinen Gegensatz voraus: dieses Individuelle wird ausdrücklich zu gunsten gemeinsamer Anschauungen zurückgedrängt oder abgelehnt.

Innerhalb der Lebensanschauungen, die eine Person, über das Denken der Gemeinschaft hinaus, selbständig ausbildet, wollen wir keine weiteren Unterscheidungen machen [1]): es ist eben die Auffassung bestimmter Vorgänge entweder individuell und nur der einen Person eigen oder

[1]) Karl Lamprecht, der diese Gesichtspunkte zur Periodisierung des geschichtlichen Lebens geistvoll verwertet, trennt 5 verschiedene Stufen: 1) das symbolische Zeitalter, 2) das typische, 3) das konventionelle, 4) das individuelle, 5) das subjektivistische.

nicht. Freilich können wir nicht übersehen, dass das individuelle Denken, wenn es lebenskräftig ist, sehr bald in weitere Kreise eindringt und von einer mehr oder minder grossen Zahl von Personen angenommen wird. Dann aber, sobald es von anderen nachgedacht wird, hört es auf, noch individuell zu sein. Wir sondern also zwei Hauptarten der Lebensanschaunng (ganz abgesehen von dem Gebiet, auf das sie sich beziehen): 1) die gemeinschaftliche oder generelle und 2) die individuelle. Die erstere aber scheidet sich wieder in die beiden Unterarten der typischen und der konventionellen Anschauung. Diese drei Arten können sich geltend machen in Bezug auf persönliche, soziale, staatliche Fragen u. s. w., kurz in Bezug auf alle Probleme des Lebens. Die konventionelle Anschauungsweise der Gesamtheit erfährt durch die individuelle Weltauffassung einzelner Personen allmählich eine mannigfaltige Berichtigung und Erweiterung, und wir schätzen den Wert, wie aller anderen grossen Geister, so auch der Dichter sehr wesentlich mit ab nach dem Grad ihrer Ueberlegenheit über die verbreiteten Urteile weiterer Kreise.

4. Indessen es wäre sehr verkehrt, die Lebensanschauungen der Gemeinschaft gering anzuschlagen, weil sie uns so oft in der entarteten Form des Konventionellen entgegentreten, und etwa nur die Dichter zu ehren, die sich durch eine individuelle Auffassung aller Dinge ausgezeichnet haben: die typische Anschauungsweise, die wir vor allem im Volkslied lieben und bewundern, ist der individuellen an Wert ebenbürtig. Sie steht in Zeiten primitiver und volkstümlicher Kultur im Vordergrunde, während in verwickelten und überfeinerten Zuständen die individuellen Gedanken (vermischt mit mannigfachen konventionellen Anschauungen) das Uebergewicht gewinnen. Je mehr die Menschen in ihren Interessen und Meinungen von einander abweichen, um so tiefer und mächtiger werden sie von Sehnsucht nach der einheitlich volkstümlichen Anschauungsweise ursprünglicher Verhältnisse ergriffen, als man, noch nicht angekränkelt von des Gedankens Blässe, in gesunder Unbefangenheit die typischen Eigentümlichkeiten frei und

kraftvoll bethätigte. Der Traum eines goldenen Zeitalters war schon dem Altertum teuer; insbesondere aber sind die schlichten Zustände des Hirtenlebens im Gegensatz zu der Ueberkultur entarteter Zeiten frühzeitig als besonders poetisch empfunden worden. Bekanntlich gilt Theokrit als Begründer dieser bukolischen Poesie, die er auf Grund seiner Beobachtung des primitiven Lebens auf Sizilien meisterhaft gestaltete. Diese Freude an dem Glück unverfälschter und einfacher Kultur hat einen überaus mächtigen Nachhall in der Poesie aller Völker gefunden. Freilich seit die Römer, besonders Virgil, dem Vorbild des Theokrit nachgeeifert hatten, verging lange Zeit, bis der Sinn für das Gesunde und Einfache ursprünglicher Verhältnisse wieder erwachte. Erst im 16. Jahrhundert trat die Schäferpoesie von Italien aus ihren Siegeszug durch ganz Europa an, ohne jedoch länger als Jahrzehnte hindurch ihren echten und anziehenden Charakter behaupten zu können. Das erste moderne Werk dieser Gattung, der „Ameto“ des Boccaccio, war allerdings bereits in den vierziger Jahren des 14. Jahrhunderts entstanden, aber erst durch den Druck von 1478 in weiteren Kreisen bekannt geworden; es wurde im 16. Jahrhundert wiederholt und mit Glück nachgeahmt. Dem unmittelbaren Vorbilde des Beccari und Lollio folgend, schuf Torquato Tasso 1573 seinen epochemachenden „Aminta“, dem dann Guarini (1585) seinen „Pastor fido“ an die Seite stellte. Seitdem herrschte die Schäferdichtung über 150 Jahre lang in der europäischen Litteratur vor, und noch der junge Goethe zollte ihr seinen Tribut. Aber sie entartete in dem Zeitalter des spanischen Geschmacks zu dem geraden Gegenteil dessen, was sie sein wollte und sollte, und statt der schlichten Natur gab sie bald nur ein Abbild süsslich gezierter Unnatur: die Lebenserscheinungen, die anfangs wegen ihrer gesunden typischen Anschauungsweise anziehend erschienen, wurden durch den verderbten konventionellen Geschmack entstellt und vergiftet.

5. In reinerer Gestalt erkannten die grossen deutschen Kritiker und Dichter aus der zweiten Hälfte des 18. Jahr-

hunderts diese „Naturformen“ des menschlichen Daseins. Herder erwarb sich das unsterbliche Verdienst, in der Bibel, bei Homer und in der Dichtung primitiver Kulturvölker diesen Zauber des patriarchalisch einfachen Lebens wieder zu entdecken, und Goethe wusste das glücklich Erkannte durch die Kraft seines Genies neu zu beleben. Was er in dieser Hinsicht geleistet, hat uns Viktor Hehn in seinen vortrefflichen „Gedanken über Goethe“ feinsinnig und nach vielen Seiten hin auseinander gesetzt;[1]) das Ursprüngliche, Volksmässige und Gesunde, das uns aus solcher Lebenssphäre entgegendringt, hat er meisterhaft gewürdigt. Am wirksamsten ist die Verwertung dieser Naturformen des Menschenlebens in „Hermann und Dorothea“ gelungen, denn hier hebt sich das schlicht Patriarchalische von der Ueberkultur der Revolution eindrucksvoll ab.

Seitdem Herder und Goethe diese Schicht des volkstümlichen Lebens ihren Zeitgenossen erschlossen hatten, ist sie von allen grossen Dichtern als ein Lieblingsaufenthalt der Poesie erkannt worden. So sagte Uhland über sich selbst: „Für eine Poesie für sich, vom Volke abgewendet, ... habe ich nie Sinn gehabt. Im Volke musste es wurzeln, in seinen Sitten, seiner Religion, was mich anziehen sollte.“[2]) Und in ähnlicher Weise dachten und handelten manche andre, die das Erbe der grossen Geister des 18. Jahrhunderts antraten. Ist doch die Schätzung der Volkspoesie und insbesondere des eigentlichen Volksliedes Jahrzehnte lang ein charakteristisches Merkmal der deutschen Litteratur gewesen, ist doch die Erkenntnis dieser Lebensschicht neuerdings zum Gegenstand einer besonderen Wissenschaft, der Volkskunde, erhoben worden.

Ohne Frage gehört diese Scheidung der typischen oder volkstümlichen, der konventionellen und individuellen Anschauungsweise zu den wichtigsten Gesichtspunkten litterarhistorischer Betrachtung. Vor allem kann das volkstümliche Element nie hoch genug geschätzt werden. Was

[1]) 2. Aufl., Berl. 1888, S. 190 ff.; vgl. auch Hehn, Ueber Goethes Hermann und Dorothea, Stuttg. 1893, S. 100 ff.

[2]) Ludwig Uhlands Leben, von seiner Wittwe, Stuttg. 1874, S. 457.



helfen uns alle geistreichen Spiele der Phantasie, was hilft uns alle Vervollkommnung spitzfindiger Formen, wenn sie das Herz des Volkes kalt lassen! Eine Poesie nur für die oberen Zehntausend ist eine schlechte Poesie! Das hat unter den deutschen Litterarhistorikern keiner kräftiger betont als der wackere Karl Goedeke, und durch diesen einen Grundgedanken sind seine im übrigen nicht immer bedeutenden Urteile oft so kernig und durchschlagend.

Eben dieser Gesichtspunkt zeigt uns aber wieder den überaus innigen Zusammenhang der Litteratur mit der allgemeinen Kultur: ist das Leben zwiespältig und durch Bildungs- und Interessengegensätze zerrissen, so wird auch die goldene Frucht volkstümlicher Poesie nur spärlich und kümmerlich gedeihen.

b) Allgemeine ethische Prinzipien.

1. Wir haben oben bei Besprechung der allgemeinen Normen der Poesie auch die Forderung der „moralischen Anschauung“ genauer zu begründen versucht (S. 70); der Dichter muss, wenn er nicht der wertvollsten Wirkungen verlustig gehen will, bestimmte Ansichten über die sittlichen Zusammenhänge der Welt hegen, er muss über Gut und Böse, Schicksal, Not und Tod, über Wert oder Unwert des menschlichen Strebens zur Klarheit gekommen sein, sei es nun, dass er diese Klarheit auf Grund logischer Erwägungen gewonnen habe, oder dass ihn sein Gefühl ohne weiteres nach einer bestimmten Richtung dränge. Ein Dichter, der schwankend von einer Anschauung zur anderen übergeht und heute schwarz nennt, was er gestern weiss genannt hat, erscheint uns als haltlos und ohne Rückgrat.

Aber wir sahen doch auch, dass es höchst verkehrt wäre, den Dichtern über den Inhalt ihrer Lebensanschauungen engherzige Vorschriften zu machen und zu verlangen, dass sie sich den herrschenden Ansichten anschliessen, oder gar das Urteil über ihre Werke von der Uebereinstimmung ihrer Ueberzeugungen mit unseren eigenen abhängig zu machen. Natürlich ist ein gewisses Mass ethischer Grundsätze allen normalen Menschen eigen, und man weiss recht

gut, wo diese Sphäre unverbrüchlicher Gesetze beginnt und aufhört. Aber über viele Dinge ist ein Streit der Meinungen möglich, und wenn wir auch von dem Kritiker nicht verlangen können, dass er sein Ich ganz verleugne, so soll er sich doch in die Seele des Dichters so gut er's nur irgend vermag hineindenken, und seine Aufgabe mit der des Schauspielers vergleichen, der auch solche Rollen spielen muss, welche seinem eignen Naturell fern liegen. Die Forderung weitgehender Anempfindung wird um so wichtiger, wenn es sich um die Würdigung poetischer Erzeugnisse fernliegender Zeiten handelt, die aus einem geistigen Milieu hervorgewachsen sind, welches wir jetzt nicht leicht mehr verstehen. Volle Objektivität dürfte vielleicht auch dem genialsten Historiker unerreichbar sein; aber sie ist ein Ideal, dem wir uns so viel wie möglich annähern müssen.

Bei Erörterung der Lebensanschauungen der Dichter, seien es typische, konventionelle oder individuelle, sind so überaus zahlreiche Dinge ins Auge zu fassen, dass sich die Theorie natürlich darauf beschränken muss, die wichtigsten Hauptpunkte hervorzuheben. Auf vieles ist in der Lehre von den Gefühlsformen bereits hingewiesen; Anderes ist noch zu erwähnen.

2. Mehr als das sittliche Gefühl gehen die ethischen Theorien auseinander; diese bleiben hinter jenem nicht selten zurück: was das Gefühl sicher entscheidet, vermag der Theoretiker manchmal noch nicht zu erkennen und zu begründen; die Theorie irrt viel häufiger als das Gefühl. Nun ist es eine Thatsache, dass sich die Dichter auch sehr oft unter die ethischen Theoretiker mischen, dass sie nicht nur einzelne Ziele des Strebens aufstellen, sondern auch über das sittliche Leben im allgemeinen ihre Ansichten äussern. Hierbei sind sie freilich oft ganz abhängig von den Philosophen; doch seien sie selbständig oder nicht: wir müssen im stande sein, diese allgemeinen Grundsätze zu erkennen, sie nach ihrem historischen und absoluten Werte abzuschätzen. Zu diesem Zwecke ist die Geschichte der Ethik eine unerlässliche Hülfswissenschaft für den Litterarhistoriker: will

er aber die ethischen Anschauungen lebendig erfassen und verständnisvoll beurteilen, so muss er selbst auch zu diesen Fragen Stellung zu nehmen wissen.

3. So ist z. B. der junge Schiller ganz abhängig von der eklektischen Popularphilosophie des vorigen Jahrhunderts, einer Vermischung der Ideen von Leibniz-Wolff und englisch-schottischer Moralphilosophen. Ihm gilt als Ziel des Strebens sowohl die persönliche Vervollkommnung als die Glückseligkeit; die Tugend ist mit der Glückseligkeit untrennbar verbunden, und gerade das Streben nach Regungen edler Lust war bestimmend für den jungen Philosophen; selbst die Aufopferung des Tugendhaften für das Heil ganzer Generationen wird von Schiller in den „Philosophischen Briefen"[1]) mit Rücksicht auf die Beglückung empfohlen, die der sich Aufopfernde hierdurch erfährt.

Später, als Schiller durch Kants Schule gegangen war, vermochte er doch dem ethischen Rigorismus dieses Denkers nicht beizupflichten. Kant befehdete den herrschenden Eudämonismus (dem, wie das eben Gesagte zeigt, auch Schiller sich angeschlossen hatte) so sehr, dass er die Lust nicht nur als Zweck, sondern auch als Motiv des Handelns verpönte. Sein Streben war, jede Rücksicht auf die Lust bei Seite zu stellen und nur das starre Pflichtgebot zu betonen; er fasste die Norm der Moral in dem Satz zusammen: handle so, dass die Maxime deines Handelns zur Richtschnur einer allgemeinen Gesetzgebung erhoben werden kann. Mit dieser ethischen Strenge des Königsberger Philosophen vermochte sich Schiller jedoch nicht ganz zu befreunden: er hielt zwar den Grundgedanken fest, berichtigte ihn aber durch den Zusatz, dass auch das durch Neigung, also durch Lust, bestimmte Handeln sittlich gut sein könne.

4. Bei dem jungen Goethe treten allgemeine ethische Theorien wenig hervor. Aber er verrät doch von Anfang an höchst charakteristische Grundzüge seiner sittlichen Anschauungen. Zu denken giebt in dieser Hinsicht seine so überaus eigenartige Schöpfung des Erdgeistes im „Faust".

---

[1]) Werke, hist.-krit. Ausg., Bd. 4, S. 49.

Nicht wie in der Sage wendet sich Faust an die im Teufel personifizierte Macht des Bösen, sondern vielmehr zunächst an das durch das Symbol des Makrokosmus bezeichnete All, die gesamte Natur, und als er diese nicht zu erfassen vermag, an den Geist der Erde, d. h. das Symbol alles physischen und geistigen Lebens auf Erden. Da weder das All, noch der Erdgeist als böse angesehen werden kann, so wäre der erste wichtige Zug, der in dieser Konzeption des „Faust“ zu erkennen ist, der, dass Goethe das übermenschliche Streben seines Helden von vornherein nicht als eine Hingabe an das Böse betrachtet hat. Als was aber betrachtet er den Erdgeist? Welche ethischen Eigenschaften denkt er mit dieser symbolischen Schöpfung verbunden?

Ich bin, trotzdem diese Ansicht vielfach angefochten wird, davon überzeugt, dass die erste Lektüre des Spinoza vom Jahre 1773, obwohl sie flüchtig war, nicht ohne Eindruck auf den Dichter geblieben ist.[1]) Die Beschwörung die durch das Zeichen des Makrokosmus versucht wird, gilt dem All, der Substanz des Spinoza, die Beschwörung des in dieser Form von Goethe ganz selbständig geschaffenen Erdgeistes gilt einem Teil dieses Alls, eben dem Gesamtbegriff des Erdenlebens. Nun gehören die Begriffe Gut und Böse nach Spinoza nur dem Menschen an, sie sind nicht in Gott; Gott oder die Substanz ist jenseits von Gut und Böse; der Erdgeist, den Faust beschwört, ist daher auch weder ein gutes noch ein böses Wesen, es lebt über der Sphäre dieser Begriffe.[2]) Und die Darstellung eines solchen Wesens ist insofern sehr interessant, als sie unserer Beurteilung der sittlichen Anschauungen des Dichters die Richtung andeuten kann: Faust-Goethe dünkt sich dem

[1]) Ueber die Konzeption des Erdgeistes vgl. die viel Interessantes enthaltende Darlegung von Witkowski, im Goethe-Jahrbuch, 1896, Bd. 17, S. 122 ff. Mit dem oben Gesagten berührt sie sich nur zu einem kleinen Teil.

[2]) An den pantheistischen Anschauungen des jungen Goethe kann nicht gezweifelt werden; dass sie von Spinoza abhängig seien, wird viel bestritten. Mich bestimmt der Umstand, dass ausser dem Pantheismus Goethes auch seine Ansicht über Gut und Böse zu der Lehre Spinozas in Einklang steht, zu der Annahme, dass des Dichters Bekenntnisse in „Dichtung und Wahrheit“ (wenigstens dasjenige im 14. Buche) zutreffender sind, als man jetzt gemeiniglich zugiebt.

Erdgeist wesensverwandt, sein heisses Streben ist, ihm gleich zu werden. Sollte da nicht auch die Erhebung über die gangbaren Vorstellungen von Gut und Böse dem Dichter verlockend erschienen sein? sollte sein titanisches Ringen sich nicht auch gerade in der Loslösung von diesen Begriffen oder wenigstens von dem landläufigen Inhalt dieser Begriffe gefallen haben?

Dafür spricht in der That vieles in Goethes Dichtung sowohl als in seinem Leben. Faust und Prometheus kümmern sich nicht darum, ob ihr Streben gut oder böse sei, Werther weist alle moralischen Ermahnungen unwillig zurück, in der „Stella" wagt der Dichter eine Lösung des Konflikts, die der Moral widerspricht. Wie in diesen seinen Werken bemerken wir in seinem Leben wenig oder nichts von moralischer Selbstquälerei, von Gewissensbissen und Skrupeln, und wo ihn solche zu ergreifen suchen, da befreit er sich schnell von ihnen durch poetische Beichte. Nein, die landläufigen Vorstellungen von Sittlichkeit widerstreben ihm, er kennt nur ein Ziel: sein Inneres frei und ungehemmt zu bethätigen, seine Individualität zu entwickeln. An Lavater schreibt er die entschiedenen Worte: „Alle deine Ideale sollen mich nicht irre führen, wahr zu sein und gut und böse wie die Natur".[1] Hiernach hat es in der That den Anschein, als ob er das, was man im gewöhnlichen Leben Moral nennt, als einen lästigen und hemmenden Eingriff in die Natur ablehnte; seine Moral bestand eben darin, die Natur in ihrem dunkeln Drange sich frei bethätigen zu lassen; er war überzeugt, dass nichts Uebles dabei herauskommen werde.

5. In diesem Zuge seines Denkens bildet Goethe abermals das gerade Widerspiel zu Schiller. Dieser ist für die Fragen der Moralphilosophie im höchsten Masse interessiert; Gut und Böse, Sittlichkeit und Sinnlichkeit sind die Pole seines Denkens, und erst in seiner späteren reifen

---

[1]) Werke, Weim. Ausg., 4. Abt.: Briefe, Bd. 3, S. 33. Allerdings sind die Worte nur in Hegners Buch über Lavater überliefert; ihre Echtheit anzuzweifeln, liegt jedoch kein Grund vor.

Epoche hat er zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden einen gewissen Ausgleich herzustellen vermocht. Dieser ethische Dualismus ist Goethe fremd; sein Ideal ist nur: unbedingte Bethätigung der Natur, Entwickelung der Individualität, rastloses Streben; aber das ängstliche Fragen nach Gut und Böse, nach Sinnlichkeit und Sittlichkeit liegt ausserhalb seiner Sphäre. — Die christliche Ethik stellt die Affekte von Mitleid und Reue besonders hoch, weil die selbstische Natur des Menschen hierdurch gebrochen, klein und mürbe gemacht wird: Goethe, der Schüler Spinozas, lehnt gerade diese Regungen ab, weil sie die Kraft und innere Freiheit des Menschen zerstören oder beeinträchtigen. Wie die Muse den Dichter die Reue abzukürzen und schnell zu vertreiben lehrte, so „kleiner Elfen Geistergrösse" den Faust: sie nehmen schnell von ihm hinweg, was ihn niederdrückt und lähmt, und erquickt fühlt er: „des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig".

6. Ist Goethe in alle diesem der entschiedene Widerpart Schillers, so noch, wenn auch vorwiegend erst in seinem Alter, in einem andern wichtigen Punkte: der junge Schiller war, beeinflusst von der sogenannten Popularphilosophie, ein Anhänger des Eudämonismus; das Streben nach Glückseligkeit beflügelte seinen Geist. Goethe dagegen glaubte nicht an die Möglichkeit dauernder Beglückung, und er predigt daher so oft das Evangelium der Entsagung.

> Unser physisches sowohl als geselliges Leben, Sitten, Gewohnheiten, Weltklugheit, Philosophie, Religion, ja so manches zufällige Ereignis, alles ruft uns zu: dass wir entsagen sollen . . . . Nur wenige Menschen gibt es, die solche unerträgliche Empfindung [dass alles eitel sei] vorausahnen, und um allen partiellen Resignationen auszuweichen, sich ein- für allemal im Ganzen resignieren.[1])

In dieser Anschauung verrät Goethe seine entschiedene Ablehnung des Eudämonismus; die Thatsache, dass das tüchtige Streben allenfalls von Beglückung begleitet sein kann, gilt ihm als nebensächlich; nach dem Glück zu

---

[1]) Dichtung und Wahrheit, 16. Buch, Weim. Ausg., Bd. 29, S. 9 ff.

streben, hält er für aussichtslos. Auch dieser wichtige Zug ist für Goethes ethische Grundanschauung charakteristisch. Weder die herrschende Ansicht von Gut und Böse, noch das Streben nach Beglückung bestimmen sein Denken; in beiden Beziehungen steht er selbständig und für sich da, und es scheint, dass er seiner Zeit weit vorausgeeilt war.

c. Der Begriff der Schuld.

1. Verweilen müssen wir noch bei dem Begriff, durch welchen wir die einzelne böse That bezeichnen, bei dem Begriff der Schuld, oder, religiös gewendet, der Sünde. Sind doch die mannigfach abweichenden Auffassungen dieses Begriffes wiederum für die einzelnen Dichter höchst charakteristisch. Schuld ist im weitesten Sinne dasjenige Thun, für das wir einem anderen etwas „schulden"; der Begriff ist dem Gedanken der Vergeltung, dem Gerechtigkeitsgefühl entsprungen, das wir als ein uns eingeborenes sittliches Gefühl von höchster Bedeutung betrachten. Die ursprüngliche Grundlage des Begriffs der Schuld ist das Verhältnis zweier Personen, von denen die eine der anderen entweder wegen eines ihr zugefügten Unrechts, oder für eine von ihr empfangene Wohlthat eine Genugthuung oder Vergeltung schuldet; in diesem Sinne wird der Begriff noch jetzt im Rechts- und Wirtschaftsleben gefasst.

Auf dem Gebiete der Moral hat er meist einen wesentlich anderen Inhalt gewonnen. An die Stelle dessen, der Sühne verlangt, ist in der Regel das Sittengesetz oder der Lenker und Schöpfer der sittlichen Ordnung, die Gottheit, getreten. Sie heischt Sühne für unsere Schuld, Busse für unsere Sünde.

Der Begriff der Schuld wird sowohl für die unsittliche That als für deren blosse intellektuelle Anregung gebraucht; wir sagen etwa: „er hat die Schuld des Mordes auf sich geladen", von einem Menschen, der den Mord selbst begangen hat; aber: „er trägt die Schuld an diesem Morde", wenn wir ausdrücken wollen, dass der Betreffende nur der geistige Urheber des Vorgangs gewesen ist. Aber auch

im sittlichen Leben wird der Begriff der Schuld noch in seiner ursprünglichen Beziehung auf das Verhältnis zweier Personen angewendet; so z. B. wenn wir sagen: „ich bin für diese Hülfe in deiner Schuld" u. dgl. m. — Endlich wird das Wort Schuld auch dort gebraucht, wo wir nur von einer uns zugefügten Störung, nicht von einem sittlichen Vergehen sprechen; z. B.; „die vielen Vordermänner tragen die Schuld daran, dass ich nicht aufrücke". Vor allem das adjektivierte Substantivum Schuld, das freilich nur im prädikativen Gebrauche erscheint, hat vollends die Bedeutung einer Pflicht zur Vergeltung eingebüsst, welche dem mit *sollen* verwandten Worte ursprünglich zukommt. So sagen wir etwa: „das schlechte Wetter ist Schuld daran, dass ich nicht ausgehen kann"; „die Reibung ist Schuld, dass sich das Rad so langsam bewegt" u. dgl. m.

All diese letzteren Bedeutungen des Wortes berühren uns hier nicht, es sei denn, dass wir in Paranthese auf einen eigentümlichen Sprachgebrauch Goethes hinweisen dürften, der sich aus diesem verschiedenen Sinne des Wortes erklärt. Er gebraucht öfter Wendungen wie *schuldig-unschuldig, halb schuldig, halb unschuldig* u. dgl., wobei er offenbar *Schuld* das eine Mal im Sinne von *moralischem Vergehen,* das andere Mal im Sinne von *Ursache einer Störung* versteht; so z. B. in der „Italienischen Reise"[1]: „Ulysses, der halb schuldig, halb unschuldig dieses alles veranlasst, muss sich zuletzt als einen Scheidenden erklären" u. s. w., das heisst: Ulysses ist Ursache von Nausikaas Liebeswirren, aber er hat kein moralisches Vergehen auf sich geladen, das Vergeltung erheischte.

2. Die sittliche Schuld ist von den Dichtern höchst verschieden aufgefasst worden. Wie wir im Leben die Beobachtung machen können, dass zwei Menschen wegen ein und desselben Vergehens von ganz ungleichen Gewissensbissen erfasst werden, ja, dass vielleicht der eine vom Schuldgefühl zermartert wird, während der andere frei und sorglos einhergeht, so zeigen sich auch die Dichter

---

[1]) Werke, Hempel, Bd. 24, S. 286.

in ihren eigenen Bekenntnissen wie in denen ihrer Phantasiegestalten ganz verschieden. Der eine betrachtet als Schuld, was den andern gleichgültig lässt; der eine bohrt sich wie ein Asket in diese Gedanken hinein, der andere lehnt sie als etwas Störendes ab; der eine lässt das Schuldgefühl allmählich immer heftiger und heftiger den Geist verdüstern, der andere lässt den Schuldigen in Verblendung heiter dahinleben, bis ihn die Last seiner Sünden plötzlich zu Boden streckt; der eine erblickt die Schuld immer nur in dem Willen des einzelnen Menschen, der andere erblickt sie in dem Gesamtwillen, in dem geistigen Milieu, in den sozialen Zuständen u. s. w.

3. Auch in diesen Anschauungen erkennen wir bei unseren beiden Klassikern bemerkenswerte Unterschiede. Bei seinem Trieb nach freier Bethätigung der Individualität, bei seiner Ablehnung der landläufigen Begriffe von Gut und Böse, von Reue und Mitleid liess sich Goethe nicht gern auf diese Gedanken von Schuld und Sühne, Sünde und Busse ein. Er lebt in einer Welt ganz anderer sittlicher Begriffe: rastlos zu schaffen, zu helfen, zu fördern, alles Verneinende, Störende, Verwirrende abzulehnen, das ist sein Streben, sein Bemühen. Stark soll der Mensch werden, regsam und frei; nicht soll man ihn niederdrücken, mürbe und demütig machen. Es ist wahrlich keine leichte Gesinnung, keine blosse Freude an sinnlich-behaglicher Ruhe, die Goethe veranlasst, sich gegen manche sonst hoch gehaltene Seelenregungen zu erklären, es ist vielmehr die sittliche Ueberzeugung, dass die Menschen auf dem Wege, den er betrat, besser vorwärts kommen würden als auf anderen. Sein Verhalten ist der Ausdruck einer in sich geschlossenen Lebensanschauung. — So ist es denn charakteristisch, dass viele der Gestalten, in die er ein gut Teil seines Selbst hineingelegt hat, wie Werther, Egmont, Wilhelm Meister, Faust, und weiterhin, über diese hinaus, Gestalten wie Fernando, Eduard u. s. w. gar nicht oder nur wenig vom Schuldgefühl ergriffen und erschüttert werden.

Gleichwohl lag es dem Dichter fern, diesem nieder-

drückenden Affekt der Schuld überall aus dem Wege zu gehen, oder ihn gar zu leugnen. Goethe beschönigt sein Verhalten gegenüber Friederike nicht, er bekennt seine Schuld; er verweilt bei den Freveln eines ganzen Geschlechts in der „Iphigenie“, aber freilich um die menschlichen Gebrechen durch reine Menschlichkeit sühnen, den Fluch der Ahnen tilgen zu lassen; doch er schildert ausführlich die sich grauenvoll rächende Schuld. Die ergreifendste Darstellung dieser Art gab er aber in der Gretchentragödie des „Faust“, vor allem in der an Shakespeares Kraft gemahnenden Domszene, und ausserdem in dem Schicksal des Harfners im „Wilhelm Meister“. Indessen das erschütternde Lied von den „himmlischen Mächten“, das der Alte anstimmt, offenbart uns durchaus nicht die Meinung des Dichters:

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr lasst den Armen schuldig werden;
Dann überlasst Ihr ihn der Pein;
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Diese grauenvolle Ansicht eines verdüsterten passiven Geistes lag der aktiven Heiterkeit des Dichters fern, und fern lag es ihm, den Gedanken der Schuld grüblerisch nachzuhängen.

4. Dagegen spielen diese eine grosse Rolle bei Schiller. Der gewaltige Tragiker, der energische ethische Denker schenkt ihnen von früh an einen lebhaften Anteil, ja, er zeigt sich sogar hier und da von jenen doktrinären Anschauungen, dass es ohne Schuld keine Tragik und dass es eine besondere poetische Gerechtigkeit gebe, beeinflusst.[1])

Wir erkennen nämlich, dass er des öfteren, um den Untergang seiner Helden als genügend begründet hinzustellen, ihnen etwas als Schuld anrechnet, was er, und mit ihm der Zuschauer, zuvor ganz anders aufgefasst hat. So erscheint Karl Moor zu Anfang als ein mutiger und ehrenwerter Anwalt des Rechts gegenüber dem allgemein herrschenden Unrecht, bis er zu der Einsicht gelangt, dass zwei Menschen wie er den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grund richten würden; was ihm erst als berechtigte

---

[1]) Vgl. hierzu das S. 25 ff. Gesagte.

Auflehnung gegen entartete Zustände galt, das sieht er jetzt als eine Schuld an, die nur durch seinen Tod gerächt werden kann. Anderseits hat Schiller in demselben Stücke die erschütternde Tragik des schuldgequälten Herzens in Franz Moor, vor allem den Traum des jüngsten Gerichtes, mit bewundernswerter Shakespearescher Wucht dargestellt.

Noch auffallender ist dasselbe Bemühen, eine Schuld auch dort unterzulegen, wo sie in Wahrheit fehlt, im „Don Karlos". Wir sind Zeugen davon, dass in dem Verhältnis des Prinzen und seiner Stiefmutter nichts Sträfliches liegt; und als der König aus den seiner Gemahlin gestohlenen Briefen des Infanten doch eine Schuld ableiten zu dürfen glaubt, erwidert ihm die Königin mit der ruhigen Sicherheit des reinen Gewissens (V. 4403 ff.) [1]):

Was fällt Ihnen auf?
Ich denke, Sie erinnern sich der Briefe,
Die mit Bewilligung von beiden Kronen
Don Karlos mir nach Saint Germain geschrieben.

Und der König muss antworten:

Recht behält
Die Schlange — O, das wusst' ich wohl.

Und vor allem weiss der Zuschauer, dass sie Recht hat. Trotzdem wird das Verhältnis der einst Verlobten von dem Dichter gegen Ende als ein sträfliches hingestellt. Posa sagt (V. 5446 f.):

Zu laut
Sprach schon die That. Dich frei zu sprechen, war
Zu spät.

Wie anders lässt sich dieser sonderbare Widerspruch erklären, als dadurch, dass Schiller für den Untergang seines Liebespaares einer „tragischen Schuld" zu bedürfen glaubte, die doch in Wahrheit nicht vorlag?

Aehnliches lässt sich in der „Maria Stuart" erkennen. Der Tod der Heldin ist nicht „gerecht"; um ihn doch als einen verdienten hinzustellen, hebt Schiller Marias Mitschuld an der Ermordung Darnleys geflissentlich hervor, obwohl diese mit ihrem Untergang in keiner inneren Be-

---

[1]) Neudruck der Ausg. v. 1787 (besorgt von Vollmer), Stuttg. 1880, S. 264.

ziehung steht. Und nun vollends die Schuld in der „Jungfrau"! Welch eine grosse Zumutung ist es für uns, an Johannas urplötzliche Liebe zu Lionel zu glauben, und in dieser Liebe eine Schuld zu erkennen! Gewiss, diese Liebesschuld bildet den Angelpunkt des ganzen Stückes, und ein Einwand gegen sie ist kein Einwand gegen eine einzelne Szene, sondern gegen die ganze Anlage des Dramas. Schiller hielt es offenbar für unstatthaft, die Jungfrau an dem geistigen Milieu der Zeit scheitern zu lassen, sondern er wollte sie vorübergehend ihrer Mission untreu werden und sich erst nach längerer Busse und Einkehr wieder finden lassen. Zu dieser Auffassung des Stoffes führte ihn aber allem Anschein nach die Freude an der Konstruktion einer tragischen Schuld.

Am nachdrücklichsten hat er den Gedanken der Schuld in der „Braut von Messina" verfolgt. Er lässt zwar seinen Cesar unter dem Bewusstsein eines Frevels zusammenbrechen, der so gross ist, dass er ohne Frage nur durch den Tod gesühnt werden kann. Hier ist keine künstlich aufgebauschte Schuld, die nur der grauen Theorie ihr Dasein verdankte. Aber die Ansicht von einer erblichen Belastung durch die Schuld der Ahnen ist um so mehr im Widerspruch zu dem humanen Geist der Zeit.

Als der grösste Interpret des Schuldgefühls gilt uns Shakespeare. Er liebt es, seine erhabenen Verbrecher, unberührt von Gewissensskrupeln, in wildem Ungestüm sich ausleben zu lassen, bis sie durch die Schuld jählings zu Boden geschmettert werden. „Richard III." und „Macbeth" bieten die gewaltigsten Schilderungen dieser abgrundtiefen Leiden des sündigen Herzens.

5. Die Schuld nicht nur in dem Verhalten der Einzelnen, sondern in dem Gesamtwillen, in den sozialen und politischen Einrichtungen und Zuständen aufzuweisen, ist ein Lieblingszug vieler modernen Dichter. Schiller machte einen Ansatz zu solcher Darstellung in den „Räubern", aber der revolutionäre Held des Stückes wurde nachträglich zu einem erhabenen „Verbrecher" umgestempelt. Einheitlich und gross-

artig tritt uns dagegen die soziale Schuld in „Kabale und Liebe“ entgegen.

Im Sinne dieser Polemik gegen den Gesamtwillen schaffen viele Dichter neuester Zeit; aber nicht selten verfallen sie hierbei in eine Verkennung des natürlichen Verantwortungsgefühls, die unmittelbar gegen die Norm der sittlichen Anschauung verstösst. Wenn ein Mensch durch liederliches Verhalten sich selbst zu Grunde richtet und sich in dauernden Gegensatz zu seinen Mitmenschen stellt, so ist die schlechte Einrichtung dieser Welt daran schuld, welche dem rücksichtslosen Begehren des souveränen Ichs unerlaubte Schranken entgegenstellt. Die Gesellschaft, der Staat, ja das Schicksal gilt als Ursache alles Elends, während sich der Einzelne, alles Schuldbewusstseins ledig, zum verrücktesten Wahn der Unfehlbarkeit hinaufschraubt.

d) Der Begriff des Schicksals.

1. Mit der Auffassung der Schuld ist die des Schicksals eng verknüpft. Was ist Schicksal? Was ist Zufall? Wie oft wird der Eine in einem Ereignis ein blindes Spiel des Zufalls erkennen, in welchem der andere eine Fügung des Schicksals, der Vorsehung, der Gottheit anstaunt!

Zufall und Schicksal sind Ausdrücke, welche dazu dienen, über die Ursachen der Lebensvorfälle etwas auszusagen. Von Zufall sprechen wir dort, wo unerwartete Wirkungen aus einem unbegründeten und nicht notwendigen Zusammenspiel verschiedener Ursachen hervorgehen; der Zufall ist daher zunächst das Gegenteil von Absicht und von Notwendigkeit: erkennen wir als Ursache einer Wirkung den menschlichen Willen, so sprechen wir von Absicht; erkennen wir als Ursache das Naturgesetz, so sprechen wir von Notwendigkeit. Wenn aber Wirkungen aus Ursachen hervorgehen, deren Ursprung wir schlechterdings nicht überschauen, so sprechen wir von Zufall. Indessen der Zufall ist vor allem als Gegensatz von Schicksal zu verstehen.

Dieser Begriff wird in zwiefacher Bedeutung angewendet: entweder bezeichnet er *das einer Person Zugeschickte,* die

Summe der Umstände und Ereignisse, aus denen sich ihr Glück und Unglück zusammensetzt, oder er bezeichnet *die über den Menschen waltende transscendente Macht,* welche ihnen diese ihr Wohl und Wehe bestimmenden Güter zumisst. Ebenso wird auch der Begriff des Zufalls durch unsere personifizierende Apperzeption häufig zu einer transscendenten Macht gestempelt, die wir uns als blind, willkürlich und rätselhaft vorstellen.

Beim Zufall herrscht ein planloses Zusammenspiel von Ursachen, in den Fügungen des Schicksals erblicken wir dagegen folgerichtigen Zusammenhang. Da aber das Ohngefähr des Zufalls oft bedeutsam in unser Leben eingreift, so denken es sich die Menschen doch vielfach als mittelbar abhängig von der Weisheit des transscendenten Schicksals. Der Machtbereich des Schicksals wird also, den verschiedenen religiösen und metaphysischen Anschauungen entsprechend, verschieden weit gezogen. So sagt der Marquis Posa (III, 9):

was
Ist Zufall anders, als der rohe Stein,
Der Leben annimmt unter Bildners Hand?
Den Zufall giebt die Vorsehung — zum Zwecke
Muss ihn der Mensch gestalten . . . .

Also er erkennt in dem Zufall einen Boten des Schicksals, durch den wir uns belehren lassen sollen. Aehnlich sagt Goethe:

Das Schicksal, für dessen Weisheit ich alle Ehrfurcht trage, mag an dem Zufall, durch den es wirkt, ein sehr ungelenkes Organ haben.[1])

Auch hier steht der Zufall im Dienste des Schicksals, nur wird der Diener als schlecht bezeichnet. Eine grüblerisch-ernste Natur wie Wallenstein leugnet aber geradezu jeden Zufall (W. Tod, V. 943 ff.):

Es giebt keinen Zufall;
Und was uns blindes Ohngefähr nur dünkt,
Gerade das steigt aus den tiefsten Quellen.

Doch dieser Anschauung werden wir uns nicht anschliessen: der Zufall besteht in Wahrheit, und wir müssen den Begriff

[1]) „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ (II, 9); Werke, Hempel, Bd. 17, S. 126.

sorgfältig im Auge behalten, da so oft gefragt wird, welches Gebiet ihm in der Poesie zugemessen werden dürfe.

Man beachte daher, sobald man eines Dichters Auffassung vom Schicksal bespricht, zunächst, eine wie weit reichende Befugnis er dieser transscendenten Macht einräumt, und wie er sich insbesondere das Verhältnis von Zufall und Schicksal denkt. Es heisst in die Tiefen der Menschenseele hinableuchten, wenn man diesen wichtigen Teil ihrer Weltanschauung aufklärt.

2. An zweiter Stelle ist es von Bedeutung, zu ermitteln, welche Tendenz dieser transscendenten Macht des Schicksals zugeschrieben wird: auch die Tendenz ist in den verschiedenen Zeiten sehr verschieden aufgefasst worden. Das blinde Fatum der Alten erscheint, da es alles vorherbestimmt und ohne Rücksicht auf den sittlichen Willen der Menschen entscheidet, als der ins Groteske gesteigerte rohe Zufall. Von diesem Punkte aus konnte sich die Anschauung von dem Neid der Götter entwickeln, durch die den überirdischen Gewalten die niedrige Gesinnung leidenschafterfüllter Menschen verliehen wird; sie verfolgen Geschlecht auf Geschlecht wie rachsüchtige Menschen ihre Gegner. Die Wiederbelebung solcher Vorstellungen durch die sog. Schicksalstragödie in Deutschland war ein Rückfall in barbarische Anschauungen. Das Gegenteil zu diesen neidischen Göttern der Griechen bildet die gütige Vorsehung, der liebende Vater des christlichen Himmels. Und nahe verwandt mit dieser Anschauung ist die des philosophischen Optimismus, wonach in dem Walten des Schicksals eine ausgleichende Gerechtigkeit unverkennbar sei.

Schon diese Andeutungen zeigen uns, wie ausserordentlich mannigfaltig das Schicksal aufgefasst werden kann: sein Machtbereich wird bald enger, bald weiter gezogen; und die Tendenzen seiner Wirksamkeit werden sehr verschieden gedeutet: als blind und sinnlos, als von Neid und Rachsucht erfüllt, als aus liebevoller Fürsorge entsprungen, oder als gerecht.

3. Diese sonderbaren Widersprüche sind nicht allein durch den Wandel der philosophisch-religiösen Anschau-

ungen erklärbar: es muss vielmehr, wo so verschiedene Antworten gegeben werden, auch die Frage nicht immer im gleichen Sinne gestellt worden sein. Und diese Ungleichheit der Fragestellung liegt darin, dass man bald die einzelne Lebenswendung, bald eine Summe von solchen auf das Mass ihrer Gerechtigkeit hin geprüft hat: während im einzelnen Falle mehr oder minder grosse Störungen des unser Vergeltungsgefühl befriedigenden Schicksalsverlaufes erkennbar sind, gleichen sich diese Störungen in einer Anzahl verwandter Fälle aus, und man muss daher zu abweichenden Ueberzeugungen gelangen, je nachdem man das Besondere oder das Allgemeine in dem Walten des transscendenten Schicksals betrachtet. So betonte Lessing in einer oben (S. 26) angeführten Stelle, beeinflusst durch Leibniz, die Weisheit und Güte des Geschicks, wobei er sich ausdrücklich auf eine solche viele Fälle zusammenfassende Anschauung berief. Goethe aber lenkte in der vorhin erwähnten Stelle seine Aufmerksamkeit auf beide Seiten der Sache:

Das Schicksal, für dessen Weisheit ich alle Ehrfurcht trage, mag an dem Zufall, durch den es wirkt, ein sehr ungelenkes Organ haben.

Indessen über das, was wir Weisheit oder Gerechtigkeit des Schicksals nennen, herrschen ja auch wieder die verschiedenartigsten Vorstellungen. Wer da meint, dass alle durch Menschensatzung entstandenen Ungleichheiten ungerecht seien, der wird auch in keinem einzelnen Lebenslauf etwas Befriedigendes erblicken und vielmehr zum unablässigen Ankläger dieser Weltordnung werden.

4. So kommen wir zu dem dritten Hauptpunkt dieser Erwägungen: wie stellt sich der Wille des Einzelnen gegenüber dem Schicksal? Eine Frage, die natürlich mit der Anschauung von dem Wesen dieser transscendenten Macht eng zusammenhängt. Da können wir vier Parteien unterscheiden. Zunächst die Rebellen und Revolutionäre, denen der Gott des Schicksals im Grossen und Kleinen alles schlecht zu machen scheint. Als der bedeutendste Dichter dieser Gruppe tritt uns Heinrich Heine in seiner letzten Schaffensperiode entgegen. Der Grundton seiner Lieder aus

dieser Zeit ist: das Schicksal ist sinnlos, es schickt uns unverdiente Leiden, unverdienten Mangel, es schmeichelt dem Schlechten, es verfolgt den Guten u. s. w. Und die Freuden, die heiss begehrten Freuden dieses Lebens scheinen dem Dichter nur da zu sein, um ihn zu äffen und zu narren.

Es blüht der Lenz. Im grünen Wald
Der lustige Vogelgesang erschallt,
Und Mädchen und Blumen, sie lächeln jungfräulich —
O schöne Welt, du bist abscheulich!

Da lob' ich mir den Orkus fast;
Dort kränkt uns nirgends ein schnöder Kontrast;
Für leidende Herzen ist es viel besser
Dort unten am stygischen Nachtgewässer (Bd. 2, S. 103).

Im Sinne moderner Sozialrevolutionäre verweilt er besonders gern, d. h. mit einer eigentümlichen Wollust des Abscheus, bei dem Gedanken der ungerechten Besitzverteilung und unsittlichen Besitzerwerbung in diesem Leben. So z. B. in dem grauenhaft-grossartigen Gedicht: „Das Sklavenschiff" (Bd. 2, S. 117), oder er fasst seine Ansicht vom „Weltlauf" in die Worte zusammen (Bd. 1, S. 415):

Hat man viel, so wird man bald
Noch viel mehr dazu bekommen.
Wer nur wenig hat, dem wird
Auch das Wenige genommen.

Wenn du aber gar nichts hast,
Ach, so lasse dich begraben —
Denn ein Recht zum Leben, Lump,
Haben nur, die etwas haben.

Am grauenvollsten verkündet er aber seine bitteren Anklagen des Schicksals in folgenden abstossend-jammervollen Versen (Bd. 2, S. 91):

Lass die heil'gen Parabolen,
Lass die frommen Hypothesen —
Suche die verdammten Fragen
Ohne Umschweif uns zu lösen.

Warum schleppt sich blutend, elend,
Unter Kreuzlast der Gerechte,
Während glücklich als ein Sieger
Trabt auf hohem Ross der Schlechte?

Woran liegt die Schuld? Ist etwa
Unser Herr nicht ganz allmächtig?
Oder treibt er selbst den Unfug?
Ach, das wäre niederträchtig.

Also fragen wir beständig,
Bis man uns mit einer Hand voll
Erde endlich stopft die Mäuler —
Aber ist das eine Antwort?

Gegenüber solch trotziger Anklage des Schicksals vertritt eine *zweite Gruppe* der Dichter das demütig feste Vertrauen auf eine gerechte Leitung des Geschicks durch einen liebenden Vater im Himmel. Die Bekenntnisse solches Inhalts sind Legion.

5. Eine *dritte Gruppe*, als deren Hauptvertreter *Schiller* erscheint, erblickt in dem unergründlichen Rätsel des Schicksals *eines der anziehendsten Probleme dieses Lebens* und kann sich kaum genug darin thun, es immer wieder und wieder, und von den verschiedensten Seiten zu betrachten. Dabei klingt ein Gedanke als der Grundton durch: dass das Geschick unberechenbar, dass mit ihm kein ew'ger Bund zu flechten sei. Man hüte sich, es herauszufordern! Schiller scheut sich nicht, im „Ring des Polykrates“ die antike Vorstellung vom Neide der Götter neu zu beleben, in der „Braut von Messina“ ein ganzes Geschlecht durch den Fluch des Ahnherrn zu vertilgen zu lassen. Im „Taucher“ wird des Jünglings verwegene That wie eine Herausforderung des Himmels bestraft. Immerfort kreisen des Dichters Gedanken, um dieses „grosse, gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt“: so fürchterlich es auch walte, es drückt den Dichter nicht nieder und verführt ihn nicht zu grotesken Klagen, wie den Dichter des „Romancero“; nein, er muss es anstaunen in seiner Grösse und Uebermacht und beugt sich vor ihm wie der gläubigste Christ.

Aber am wichtigsten ist, wie sich nach Schillers Ansicht der Mensch mit dieser Uebermacht abfinden soll. Hier hat sich sein *weltüberwindender Idealismus* am glänzendsten bewährt. Sinnlichkeit und Sittlichkeit sind die

beiden Seiten des psychischen Lebens, die Schiller mit vielen seiner Zeitgenossen zur Grundlage all seiner ethischen Betrachtungen macht. Das Begehren sowohl wie das Leiden wird durch die Sittlichkeit überwunden, und ihm ist diese Ueberwindung wie keinem zweiten gelungen. Das Schicksal kann nur den sinnlichen Menschen ergreifen und vernichten, der „sittliche“ steht ihm zu hoch, und vorsichtig meidet es seine Schwelle. In Schillers Leben hat sich dieser schicksalbezwingende sittliche Wille in solcher Grossartigkeit offenbart wie selten wieder. Von Not und Krankheit verfolgt, bricht er doch nie in Klagen aus; es lebt in ihm eine rätselhafte, hohe Kraft, die ihn wie auf Wolken über alle irdischen Unbilden dahin trägt. Der lange Kampf mit dem Schicksal liess ihn das Wesen dieser furchtbaren Macht in seiner Tiefe erfassen, aber er befähigte ihn zugleich, die Wahrheit des Wortes selbst zu erweisen:

In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne.

Er lebte in der Sphäre jener weltüberwindenden zugleich sittlichen und ästhetischen Stimmung, die er selbst am herrlichsten in dem Gedicht „Das Ideal und das Leben“ geschildert hat (V. 121 ff.):

Aber in den heitern Regionen,
Wo die reinen Formen wohnen,
Rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr.
Hier darf Schmerz die Seele nicht durchschneiden,
Keine Thräne fliesst hier mehr dem Leiden,
Nur des Geistes tapfrer Gegenwehr.

6. In dieser Stellung gegenüber dem Schicksal ist Schiller unmittelbar mit Goethe zu vergleichen, der in der Ueberwindung des Schicksals gleichfalls ein Hauptziel seines Strebens erblickt. Und doch zeigen sich auch in dieser Hinsicht Unterschiede bei beiden, die uns berechtigen, Goethe als den Vertreter einer vierten Gruppe von seinem grossen Freunde zu trennen. Schiller liegt gleichsam dem Schicksal auf der Lauer; er wittert seine gefährliche Macht, wo andere kaum daran denken. In der „Glocke“ stellt er neben die Bilder des Glücks mit Nachdruck die Bilder des vernichtenden Schicksals: die treu schaffende Gattin wird aus

dem Kreise ihrer Lieben durch den schwarzen Fürsten der Schatten entrissen; das Haus wird durch Feuer zerstört und der vom Schicksal schwer getroffene Besitzer muss zum Wanderstabe greifen; die heilige segensreiche Ordnung des bürgerlichen Lebens wird durch die Revolution vernichtet u. s. w. In seinen besten Balladen sind es fast immer die bemerkenswerten oder erschütternden Eingriffe des Schicksals, auf denen die poetische Wirkung beruht. Kurz, Schiller zeigt sich in besonders hohem Grade den Gefühlen zugänglich, die wir oben (S. 158) als die Schicksalsgefühle bezeichneten.

Dagegen überwiegt bei Goethe zweifellos die Hingabe an die Willensgefühle. Er denkt nicht immer an den Wandel des Geschicks, an das Unglück, das dem Glück auf den Fersen folgt, die äussere Lebenswendung ist ihm in geringerem Masse Gegenstand seines Interesses, als die innere Ausbildung, die Kräftigung, Verfeinerung und Vertiefung des Selbstgefühls. Wie er alles Störende und Niederdrückende gern fernhält, so auch die Vorstellung widriger Geschicke. Schiller verweilt dagegen gerade bei ihr mit einer gewissen Vorliebe. Goethe lässt das Unabänderliche auf sich beruhen, und hier liegt der grosse und entscheidende Gegensatz von seiner und Schillers Stellung zum Schicksal.

Aber übereinstimmend ist bei beiden die energische Ausbildung der Fähigkeiten, durch die man das Schicksal bemeistert. Goethe schreibt in einem Briefe an Zelter, vom 4. Okt. 1831, nach einer ungünstigen Kritik der Gedichte Gustav Pfizers: „Das Werklein ist an Uhland dediziert, und aus der Region, worin dieser waltet, möchte wohl nichts Aufregendes, Tüchtiges, das Menschengeschick Bezwingendes hervorgehen.“ Dieser Ausdruck „etwas das Menschengeschick Bezwingendes“ erleuchtet die Tiefe von Goethes Seele. Er will sich zum Herrn machen über das Schicksal, und all sein Bestreben nach kräftiger Entwickelung des aktiven Selbstgefühls, von dem wir gesprochen haben, geht Hand in Hand mit diesem Bemühen, ja es fällt mit ihm zusammen. So ist insbesondere seiner oben (S. 214) ange-

führten Aeusserung über die Entsagung auch hier zu gedenken. Und sie zeigt uns ferner, wo Goethe vor allem das Schicksal erblickt; wir sahen es schon: in den Dämonen der eignen Brust. Wie er sie zu bemeistern gedenkt, haben wir erkannt. Besonders tief und treffend schildert dieses Bestreben eine berühmte Strophe der „Geheimnisse“ (V. 185 ff.):

> Denn alle Kraft dringt vorwärts in die Weite,
> Zu leben und zu wirken hier und dort;
> Dagegen engt und hemmt von jeder Seite
> Der Strom der Welt und reisst uns mit sich fort:
> In diesem innern Sturm und äussern Streite
> Vernimmt der Geist ein schwer verstanden Wort:
> Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,
> Befreit der Mensch sich, der sich überwindet.

Die Ueberwindung des Schicksals, das in unserer eignen Brust waltet, ist ihm das Hauptziel, das er erstrebt und erreicht, und wo er sich völlig eins fühlt mit seinem grossen Freunde. Aber er verweilt nicht wie dieser mit staunender Erregung vor den ewig neuen Rätseln der Verkettung der äusseren Schicksale, sondern lässt das Unerforschliche auf sich beruhen.

e) Gewissen, Ehre, Charakter.

1. Wir haben eine Anzahl Hauptpunkte der Gefühlsrichtungen und Lebensanschauungen kennen gelernt, deren Beachtung uns bei der Analyse poetischer Erzeugnisse nützlich sein dürfte. Wir müssen endlich noch einigen Begriffen unsere Aufmerksamkeit schenken, in denen Grundzüge der ethischen Gesinnung und des ethischen Verhaltens zusammenfassend bezeichnet werden. Es sind dies die Begriffe des Gewissens, der Ehre und des Charakters.

Durch den Begriff des Gewissens[1]) werden die Thatsachen unserer Selbstbeurteilung wiedergegeben, welche jedoch keineswegs allein in der Form des logischen Urteils erfolgt, sondern in der Regel vorwiegend durch das Gefühl, durch lebhafte Affekte vermittelt wird. Nur in diesen Thatsachen der Selbstbeurteilung besteht das Gewissen:

---

[1]) Das Folgende über Gewissen nach Wundt, Ethik S. 419 ff. (Stuttg. 1886).

es wäre sehr verkehrt, in ihm eine besondere Kraft, ein besonderes Vermögen zu erblicken, das selbständig unserem Bewusstsein gegenüber stände.

Das Urteil des Gewissens erstreckt sich unmittelbar auf die Motive unseres Handelns, auf die Motive, die für uns bestimmend, ausschlaggebend wirken. Der Ursprung dieser Motive, die das Handeln leiten, kann von sehr verschiedenem Werte sein. Wir unterscheiden hier bestimmende Motive des Zwanges und der Freiheit; der Zwang kann ein äusserer oder innerer sein. Der äussere Zwang bestimmt den Handelnden, alles das zu vermeiden, was durch das Gesetz verboten ist oder direkte soziale Nachteile mit sich bringt; wer so handelt, handelt nur legal, er vermeidet nur das unsittliche Thun; er steht auf der niedersten Stufe der sittlich Handelnden. Ein wenig höher steht der, der die Gebote des inneren Zwangs befolgt, d. h. der sich in seinem Thun an den allgemeinen Brauch hält, sich dem Benehmen anderer möglichst anpasst und alles Aussergewöhnliche vermeidet. Zu dieser Klasse gehört die grosse Zahl der sog. anständigen Menschen.

Edel im höheren Sinne sind jedoch nur die Motive der Freiheit. Sie bestehen nicht nur in Vermeidung des Unsittlichen und in der Gewöhnung an ein anständiges Gebaren, sondern in der Befolgung reinerer Sittengebote, die nicht von aussen unmittelbar nahe gelegt werden. Hierher gehört zunächst das Motiv der dauernden Befriedigung: eine solche erfolgt allemal beim selbstlosen Handeln, wo das Gute ohne Rücksicht auf den eignen Vorteil, rein um seiner selbst willen geschieht. Es ist das Verhalten des rechtschaffenen Menschen. Die höchste Form sittlicher Gewissensantriebe entspringt aber aus der Vorstellung des sittlichen Lebensideals; der letzte Lebenszweck des Menschen, rastlos und unbedingt für die Förderung des objektiv Guten einzutreten und zu wirken, beherrscht hier ausschlaggebend das sittliche Thun; diesem Ideal gegenüber treten alle anderen Rücksichten auf die herrschenden Urteile, auf die Forderungen des äusseren Zwanges und auf das Wohl der eignen Person zurück: begeistert von göttlicher

Glut wandelt das sittliche Genie, höheres Leben weckend, durch die Welt, und oft erst erschliessen spätere Generationen den vollen Gewinn seines segensreichen Wirkens.

2. Es liegt auf der Hand, dass die Beachtung dieser Hauptformen des Gewissens zur Charakteristik der Dichter wie der Gestalten ihrer Poesie von höchster Bedeutung ist. Ein grosser Teil der litterarischen Urteile bezieht sich hierauf, und es erleichtert unsere Arbeit, wenn wir uns dieser Massstäbe der sittlichen Wertschätzung allezeit bewusst bleiben. Die verschiedenen Formen des gewissenlosen Verhaltens haben wir bei Besprechung des Begriffs der Schuld kennen gelernt. Hier interessiert uns vor allem der Begriff des Ideals, der ja in der Theorie und poetischen Praxis unserer Klassiker, besonders Schillers, eine so grosse Rolle gespielt hat.

Der Begriff des ethischen Ideals teilt mit dem der Idee (vgl. S. 100) die Eigentümlichkeit, dass er unserer geistigen Thätigkeit eine bestimmte Richtung anweist, ohne die Notwendigkeit und den praktischen Erfolg dieser Thätigkeit durch logische Gründe erweisen zu können. Wie die Idee ein neues Ziel der Erkenntnis andeutet, so das Ideal ein Ziel des sittlichen Verhaltens, und wie die Ideen veralten können und durch neue ersetzt werden, so auch die Ideale. Dieser letztere Begriff bezeichnet aber nicht nur solche relative und veränderlichen Zeitbedingungen unterworfene Ziele, sondern insbesondere auch absolute und vielleicht niemals erreichbare: Ideal in diesem Sinne ist das Muster eines schlechthin vollkommenen Verhaltens.

Es heisst in den innersten Kern der dichterischen Seele eindringen, wenn man den Inhalt ihrer Ideale und die Art, wie sie sie erfassen und durchführen, erschliesst. Man nennt das Ideal des klassischen Zeitalters häufig das der Humanität. Das ist richtig. Aber der Begriff ist allzu vieldeutig, das Wort zu weitschichtig. Goethe schaut in erster Linie auf die harmonische Ausbildung der Persönlichkeit; Schiller feiert mehr die Ideale des Mitgefühls, die Liebe und Freundschaft, sowie die Ideale des Gemeinschaftsgefühls. Goethe strebt dem Ideal mit Nachdruck, aber mit Ruhe zu;

Schiller dagegen mit lebhaftestem Affekt. Goethes Ideal der harmonischen Individualität ist vielleicht einseitiger als dasjenige Schillers, aber es weist auf einen Typus von absoluter Vollkommenheit hin, es bezeichnet eine sittliche Aufgabe, die ganz durchzuführen keinem Sterblichen beschieden ist. Dagegen sind Schillers Ideale zum Teil relativ und schon jetzt mehr oder minder veraltet: die Bestrebungen Posas können in unserer Zeit nicht mehr mit der Begeisterung nachgefühlt werden, wie noch vor hundert oder auch vor funfzig Jahren, denn vieles von dem, was er wünschte, ist erfüllt. Und vollends können wir die weltfremde Kunstverherrlichung Schillers nicht mehr gut heissen, wie er sie z. B. in dem Gedicht „Der Antritt des neuen Jahrhunderts" äussert (V. 33 ff):

In des Herzens heilig stille Räume
Musst du fliehen aus des Lebens Drang.
Freiheit ist nur in dem Reich der Träume,
Und das Schöne blüht nur im Gesang.

Am Ende des Jahrhunderts haben sich die Ideale gewaltig verändert, und wir denken nicht günstig von dem, der sich nur in seinem Kunsthimmel selig fühlt. So haben Goethes Ideale noch heute an ihrer Kraft nichts eingebüsst, es sind ihnen nur andere zur Seite getreten, welche die politisch reifere Zeit geschaffen hat; dagegen ist nicht alles, was Schiller mit vielseitigerer Begeisterung erfasste, noch heute lebendig.

4. Wenn der Begriff des Gewissens die Thatsachen unserer sittlichen Selbstbeurteilung zusammenfasst, so ist Ehre das Urteil anderer, das Urteil der Welt über unsern sittlichen Wert. Da die Welt nur einen verhältnismässig kleinen Teil unseres moralischen Lebens erkennt, so ist ihr Urteil viel äusserlicher, und es bezieht sich nur auf einen ziemlich begrenzten Kreis offenkundiger Handlungen. Dafür ist aber das Urteil der Ehre um so nachdrücklicher, da es von vielen oder allen Menschen einer grossen Gemeinschaft geteilt wird, da es gleichsam die Spatzen auf dem Dache nachpfeifen, während die Vorwürfe des Gewissens nur von dem Dämon in unserer Brust erhoben werden.

Die Vorschriften der Ehre entwickeln sich vor allem in einem stark ausgebildeten sozialen Leben, und sie sind oft höchst konventionell. Bekanntlich sind ihrer viele nur einzelnen Ständen eigen, sie beziehen sich zum Teil auf Dinge, die sittlich ohne Bedeutung sind, ja sie erheischen manches, was vernünftigen sittlichen Anschauungen widerstreitet. Gleichwohl ist ihre Macht ungeheuer, und mancher beugt sich ihr im Widerspruch zu seiner innersten Ueberzeugung.

Begreiflich ist es, dass diese ethische und zuweilen pseudoethische Macht des Lebens auch in der Poesie eine gewaltige Rolle spielt, begreiflich aber auch, dass sie in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts stark zurücktritt. Lessings Tellheim hat nicht viel Genossen. Denn die sittlichen Probleme unserer klassischen Litteratur dringen tiefer, und sie zeigen uns, bei der Natur des kümmerlichen sozialen Milieus, aus dem sie hervorgewachsen sind, den Menschen nur wenig als ein *ζῷον πολιτικόν*. Dagegen schenkt die Litteratur anderer Zeiten und Völker, vor allem die der Spanier, diesem Begriffe die grösste Aufmerksamkeit, und die neueste deutsche Litteratur beleuchtet des öfteren die Gegensätze des Ehrbegriffs der verschiedenen sozialen Schichten.

5. Der letzte und weiteste Begriff, durch den unser sittliches Thun und Denken zusammengefasst wird, ist der des Charakters. In ihm werden alle sittlichen Forderungen des Gewissens und der Ehre vereinigt: Charakter besitzt nur der, der sittlichen Grundsätzen folgt; wer es nicht thut, gilt als charakterlos. Charakterlos ist jeder Dichter, welcher gegen die Norm der moralischen Anschauung verstösst (S. 70).

Man pflegt verschiedene Hauptseiten des Charakters zu betonen, je nachdem man die Richtung oder die Bethätigungsweise des Charakters beachtet. Die einheitliche und zielbewusste Bethätigung heisst Energie; sie offenbart sich gegenüber anderen wie gegenüber unserem eignen Ich. Alle anderen Hauptformen des Charakters

bezeichnen die Richtung unseres sittlichen Gefühls und beziehen sich auf unser Verhältnis zu unseren Mitmenschen. In der Güte und der Treue des Charakters werden wichtige Seiten des Mitgefühls hervorgehoben, in der Wahrhaftigkeit erblicken wir eine Pflicht sowohl gegenüber dem Nächsten wie gegenüber der Gemeinschaft.[1])

Es wird nützlich sein, diese vier Seiten des Charakters — Energie, Güte, Treue und Wahrhaftigkeit — bei der Beurteilung der Dichter wie der von ihnen geschaffenen Phantasiegestalten zu beachten und die Kraft zu würdigen, mit der sie die kleinen und grossen Verstösse gegen diese Tugenden bis in ihre letzten Schlupfwinkel verfolgen. Aber verglichen mit den mannigfaltigen feineren Eigenschaften des Gefühls und der Lebensanschauungen, deren früher zu gedenken war, treten diese allgemeineren Unterscheidungen an Bedeutung zurück, und es dürfte so leicht keinen verständigen Betrachter geben, der ihnen nicht ohne weiteres die gebührende Aufmerksamkeit schenkte.

6. All dies geistige Leben — die unendliche Fülle der Gefühlsformen, der Lebensanschauungen und Charakterbethätigungen — ist einem unablässigen Wandel unterworfen, und man darf sagen: es gibt nicht zwei Menschen, die auch nur annähernd dieselbe Mischung der psychischen Eigenschaften verraten. Wie das Milieu, in dem wir aufwachsen, für einen jeden ein anderes ist — man denke insbesondere auch an die Einflüsse des Familienlebens —, ebenso sind die ursprünglichen Anlagen bei allen verschieden.

Aber es gibt denn doch gegenüber diesen Sonderungen auch zahlreiche Züge, die allen oder vielen Menschen eines räumlich und zeitlich begrenzten Verbandes gemeinsam sind: es ist das Verdienst Hippolyte Taines, dass er durch den Hinweis auf Rasse, Klima und Zeitpunkt die Erkenntnis dieser eine grössere Gemeinschaft verbindenden

---

[1]) Vgl. hierüber Paulsen, System der Ethik, 3. Aufl., Bd. 2, S. 180ff. (Berl. 1894).

geistigen Eigenschaften wirksam gefördert hat. In der That sind die von dem allgemeineren Milieu abhängigen psychischen Erscheinungen von ungeheurer Bedeutung, und litterarhistorische Darstellungen, die diese Faktoren des Lebens nicht genügend beachten, leiden an einem empfindlichen Mangel; nur darf man nicht glauben, dass durch den Hinweis auf das verhältnismässig dauernde und weit verbreitete geistige Leben, durch den Hinweis auf das Zuständlich-Allgemeine unsere Aufgabe der psychologischen Analyse schon wesentlich erfüllt sei: von diesem Hintergrunde des Dauernden und Allgemeinen gilt es nun das schneller Vergängliche und Besondere sorgfältigst abzuheben. Das Eine weist auf das Andere als seine notwendige Ergänzung hin. So ist, um ein beliebiges Beispiel herauszugreifen, Adolf Ebert in seiner Litteraturgeschichte des Mittelalters der Forderung, die Litteratur im Zusammenhange mit dem ganzen Kulturmilieu der Zeit darzustellen, in hohem Grade gerecht geworden, während dagegen der verdienstvolle Schiller-Biograph Richard Weltrich in der Erörterung des schwäbischen Volkscharakters des Guten zu viel gethan hat; sein Kollege Wychgram, der in seinem „Schiller" den Ton eines guten Familienbuches aufs beste getroffen haben dürfte, hat dagegen das allgemeine Milieu der Zeit nicht mit ganz genügendem Anteil verfolgt.

Wir sehen immer und immer wieder, dass das litterarische Leben durch tausend und abertausend Fäden mit den allgemeinen Kulturbestrebungen verknüpft ist, und dass eine weitschauende synthetisch-historische Betrachtung die unerlässliche Ergänzung der bis ins Kleinste vordringenden individuell-psychologischen Analyse bildet.

7. Nach welchen Richtungen diese auszuschauen habe, und welche Probleme ihr die wichtigsten sein sollten, hat unsere Darstellung zu ermitteln versucht. Sie hat manche Gesichtspunkte als aussichtsreich empfohlen, die bisher wenig oder gar nicht beachtet worden sind, und der Weg, der zu ihnen führte, erschien wohl gelegentlich etwas beschwerlich. Das schadet aber durchaus nicht; im Gegenteil,

es kann unserer Wissenschaft nur zum Vorteil gereichen, wenn sie erst dem eigentlich zugänglich wird, der eine strenge Vorschule durchgemacht hat. Dilettantische Schöngeisterei ist unser schlimmster Feind. Und grosse Belesenheit ist noch kein Zeichen wissenschaftlicher Erkenntnis.

Indessen es giebt andere Einwände prinzipiellerer Art, die sich unserem Streben nach weitgehender Zergliederung der poetischen Erzeugnisse entschieden entgegen stellen. Sie besagen, dass man durch solche verstandesmässige Analyse den Zauber der Kunst zerstöre, dass man ein banausisch trocknes Wissen an Stelle der lebendigen, gefühlvollen Anschauung setzen wolle. Dem gegenüber brauche ich nur auf das oben (S. 46 ff.) über die Grenzen wissenschaftlicher Litteraturforschung Gesagte zu verweisen. Ich bin von der Ueberzeugung durchdrungen, dass man in unserer Wissenschaft ohne gesunde „Anempfindung" nichts Erspriessliches schaffen kann, und so weiss ich das, was jene Widersacher vor der Zerstörung schützen wollen, aufrichtig zu schätzen. Nur ist es ganz irrig, von der zergliedernden Betrachtung einen solchen Schaden zu befürchten. Wäre diese Befürchtung richtig, so müssten wir überhaupt auf wissenschaftliche Behandlung unserer Objekte verzichten, denn wissenschaftlich ist und bleibt nun einmal nur das strenge logische Denken. Es ist sehr wohl möglich, ein und denselben Gegenstand sowohl ästhetisch zu geniessen als wissenschaftlich zu analysieren, und je leichter der Forscher von der einen Auffassungsweise zur anderen den Uebergang findet, um so zweckmässiger und erfolgreicher wird er seines Amtes walten.

---

4. Kapitel:
Die ästhetischen Begriffe.

Uebersicht.

1. Wir haben in dem ersten Kapitel unserer Darstellung den Gegenstand poetischer Auffassung abzugrenzen und in Hauptpunkten zu beschreiben versucht, in dem zweiten und dritten die Aufgaben der psychologischen Analyse des Inhalts der Poesie bezeichnet. An diese psychologische Analyse schliesst sich die ästhetische Analyse als die unmittelbare Fortsetzung an. Auch sie will uns lehren, bemerkenswerte Seiten des Inhalts der dichterischen Schöpfungen zu verstehen und zu zergliedern, und sie bleibt, wie jetzt alle Aesthetiker anerkennen, von der Psychologie als ihrer massgebenden Beraterin abhängig. Aber die ästhetische Analyse fasst das Object unserer Wissenschaft von einer ganz anderen Seite aus ins Auge als die psychologische, sie führt uns weit über den bisherigen Kreis unserer Betrachtungen hinaus. Den Gegenstand der psychologischen Analyse bildete der Lebensinhalt, der die Seele des Dichters erfüllt, d. h. die Vorstellungen, Gefühle, Willensregungen, Anschauungen, die er verkörpert und darstellt; den Gegenstand der ästhetischen Analyse bildet, um es kurz zu sagen, zunächst *die Gefühlswirkung, die dieser Inhalt in der Seele des Schaffenden und durch ihn in der des Betrachters hervorruft.* Aber von diesen Wirkungen will nun — wenigstens sehr oft, z. B. beim Erhabenen, Tragischen u. s. w. — wieder *auf die Beschaffenheit der Objekte,* die die Wirkungen veranlassen,

zurückgeschlossen, und es werden hierdurch Thatsachen aufgedeckt, die bei der psychologischen Analyse nicht zur Sprache kommen konnten, und deren Erschliessung also eine Bereicherung unserer bisherigen Erkenntnis ausmacht. Die poetische Auffassung des Lebens besteht, wie wir gesehen haben, darin, dass wir die Eindrücke der Welt auf unser Gefühl wirken lassen, und dass wir die praktischen Willensinteressen und den logischen Erkenntnistrieb zurückdrängen. Demgemäss können die Begriffe, in denen wir unsern ästhetisch-poetischen Anteil an den Dingen zusammenfassen, nur über bestimmte Gefühlsqualitäten unserer Auffassung etwas aussagen. In der That weisen die ästhetischen Begriffe, wie etwa das Pathetische, das Satirische, das Tragische, das Komische u. s. w., wie erheblich sie sich auch von einander unterscheiden, doch insgesamt auf diese Seite unseres Seelenlebens hin.

2. Wir haben freilich auch zuvor ausführlich und immer wieder von den Gefühlen, die des Dichters Seele beherrschen, gesprochen. Aber diese Gefühle waren ganz anderer Art, sie waren der eigentliche Inhalt, den der Dichter gestaltete, sie waren nicht der ästhetische Reflex anderer Eindrücke. Die Regungen des Selbstgefühls, der Freundschaft, der Vaterlandsliebe u. s. w. machen den Gegenstand der Poesie aus, nimmermehr liesse sich aber dasselbe sagen von dem pathetischen oder tragischen Gefühl oder von dem des Komischen: vielmehr bezeichnen diese ästhetischen Gefühle nur die Rückwirkung, die ein genauer zu beschreibender, zunächst ganz unbekannter Inhalt auf unser Gemüt ausübt. So sehen wir, dass sich die ästhetischen Gefühle von den früher erörterten auf das schärfste abheben. Und wie diese Thatsache dazu geführt hat, dass die Sprache durch Prägung besonderer Ausdrücke das zu Trennende scheidet, so muss sie auch uns veranlassen, die entschiedene Wendung, die für unsere Betrachtung geboten ist, auch äusserlich bemerklich zu machen.

3. Es liegt nun nahe, dass bei beiden Faktoren, die wir hier zu beachten haben: Lebenseindrücke einerseits und deren Gefühlswirkung anderseits das Schwergewicht bald

auf dem einen, bald auf dem andern liegen kann, d. h. es kann entweder in der besonderen Disposition des betrachtenden Subjekts oder in der besonderen Beschaffenheit des betrachteten Objekts die ausschlaggebende Ursache des ästhetischen Gefühls zu suchen sein. Es kann der Stoff bereits solche Elemente enthalten, welche die Gefühlsauffassung geradezu herausfordern, so z. B. bei einem tragischen Schicksalsschlag; oder er enthält solche Elemente nicht und sie werden mit ihm nur durch die besondere gefühlsstarke Anschauungsweise des Dichters oder Künstlers verbunden. So ist z. B. die Thatsache, dass die griechischen Götter nicht mehr verehrt werden, an sich ästhetisch belanglos, aber Schiller hat in seinem berühmten Gedichte sein tiefes elegisches Gefühl damit verknüpft, und ihr auf diese Weise eine hohe ästhetische Bedeutung verliehen. Diesen Thatsachen entsprechend, unterscheiden wir zunächst zwei Hauptformen der ästhetischen Gefühle: die subjektiven, in denen die charakteristische Auffassungsweise überwiegt, und die objektiven, die durch die eigenartige Beschaffenheit des Gegenstandes entstehen. Unter den subjektiven Begriffen, deren Erörterung sich auf knappem Raum erledigen lässt, sind nach Schillers Darlegung die zwei Haupttypen des Satirischen und Elegischen zu scheiden; von den objektiven, die eine umständlichere Darlegung beanspruchen, kommen für uns die Begriffe des Schönen, des Erhabenen, des Tragischen und des Komischen in Betracht.

4. Ausserdem giebt es gewisse typische Formen unseres phantasiemässigen Denkens, welche die Eigenschaft haben, in hohem Grade gefühlsanregend, d. h. ästhetisch zu wirken. Sie stehen, da sie eine Bethätigungsweise des menschlichen Geistes ausmachen, den subjektiven ästhetischen Begriffen nahe, unterscheiden sich aber von diesen dadurch, dass der Auffassende nicht eine besondere Form des Fühlens, sondern vielmehr des Denkens hervorkehrt, jedoch eines solchen Denkens, das in hohem Grade das Gefühl anregt. Solche ästhetische Auffassungs- oder Apperzeptionsformen sind diejenigen, durch welche die höchst bemerkenswerten Erscheinungen der Beseelung des Unbeseelten, der

Metapher, der Antithese und des Symbols zustande kommen.

In der Regel erörtert man diese Begriffe in einer besonderen Disziplin, der Rhetorik und Stilistik, oder man bringt sie auch in einem Anhang zur Grammatik unter. Dieser Gebrauch erklärt sich in letzter Linie durch den ursprünglichen Zweck derartiger Lehrbücher. Sie wollten zur praktischen Sprachbeherrschung anleiten, und da man sah, dass die Bilder und Figuren zum Schmuck der Rede wesentlich beitragen, so erörterte man diese Dinge im Zusammenhang mit der Unterweisung über die Sprache. Wenn nun auch die Beseelung, die Metapher u. s. w. vorwiegend durch das Mittel der Sprache zum Ausdruck kommen, so sind doch nicht alle Apperzeptionsformen an sie gebunden; so z. B. nicht das Symbol, das sich sehr häufig in Handlungen, wie z. B. dem Zerschneiden des Tischtuchs, ja in einzelnen Gegenständen, wie z. B. dem Szepter als dem Symbol der Herrschaft, verkörpert. Es würde also gar nicht möglich sein, die ästhetischen Apperzeptionsformen insgesamt im Anschluss an die Sprachanalyse zu behandeln. Das Zusammengehörige zu trennen, wäre aber misslich.

Es spricht jedoch noch ein anderer, wichtigerer Grund gegen ein solches Verfahren. Die Untersuchung des individuellen Sprachgebrauchs sollte sich, wie schon der Name sagt, folgerichtig darauf beschränken, festzustellen, wie der Schriftsteller mit dem Sprachmaterial schaltet; sie hat das lexikalisch und grammatisch Beachtenswerte herauszuheben und zu würdigen. Die Erzeugnisse der ästhetischen Apperzeption gehören aber nicht hierzu. Diese weisen nicht auf die Sprachbeherrschung des Autors hin, sondern auf seine Fähigkeit, die Vorstellungen von den Dingen der Welt in eigenartiger Weise umzuwandeln und durch Analogie-Vorstellungen zu bereichern. Wenn es z. B. von dem Haideröslein heisst: „war so jung und morgenschön“, so ist das Charakteristische der Wendung dieses, dass mit der Dingvorstellung der Rose die andere Dingvorstellung des Morgens verglichen wird. Nicht im Sprachlichen, sondern im Sachlichen liegt das Bemerkenswerte. Daher ist es nicht

nur gestattet, sondern geboten, die Erörterung über die ästhetischen Apperzeptionsformen von der Sprachanalyse zu sondern, und sie ordnet sich am besten in den Zusammenhang ein, der uns in dem vorliegenden Kapitel beschäftigt.

A. Die subjektiven ästhetischen Begriffe.

1. Ueber die subjektiven ästhetischen Begriffe hat Schiller in seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung geistreiche und fruchtbare Gedanken entwickelt. Er hat auf die wichtigsten Grundformen der ästhetischen Stimmung, bis auf eine, hingewiesen und hat sie genauer charakterisiert.

Der naive Dichter ist nach Schiller derjenige, in dessen Gefühl die einfache und unverfälschte Natur herrscht: er giebt sich den Eindrücken des Lebens mit schlichtem Anteil hin, und das Gefühl, das ihm hierbei erweckt wird, ist das des Naturmenschen, der, frei von aller Reflexion, sich äussert, wie ihm ums Herz ist, und der sich nicht dazu getrieben fühlt, eine besondere Grundstimmung, zu der er dauernd veranlagt ist, in der Beurteilung der Dinge dieser Welt immer wieder hervorzukehren. In dem sentimentalischen Dichter ist diese urprüngliche Natur gebrochen; er kann auf Grund seiner Weltanschauung die Willensregungen und Handlungen der Menschen nicht schlechthin nehmen, wie sie sind, er übt vielmehr ihnen gegenüber im Hinblick auf ein Ideal, das ihm vorschwebt, eine Kritik aus, nicht immer in der Form des logischen Urteils, sondern sehr häufig in der Form des blossen Gefühls.

Schiller hebt mit Nachdruck den Wert der naiven Auffassung hervor, und diese Ausführungen von ihm dürfen auf lebhafte Zustimmung rechnen. Aber die Thatsache an sich ist einfach, und es wäre überflüssig, bei ihr länger zu verweilen. Im wesentlichen deckt sich die naive Auf-

fassungsweise mit der typischen, über die wir oben (S. 205 ff.) ausführlicher gesprochen haben.

2. Dagegen ist das nach Schillers Ausdruck „sentimentalische" Gefühl[1]) verwickelter Art und erheischt etwas genauere Erörterung. Er leitet es von einem Ideal ab, mit dem der Dichter den Dingen der Welt gegenübertrete, und er scheidet auf diese Weise eine satirische und elegische Grundstimmung. Die satirische Grundstimmung liegt dann vor, wenn der Dichter, den Blick auf ein hohes Ideal gerichtet, den kleinlichen und trüben Erscheinungen der Welt gegenüber als ein richtender Beurteiler erscheint. Er wird dies thun können in der Form des Ernstes oder des Scherzes. Die ernsthafte Satire, die richtend und streng die Vorgänge des Lebens mustert, nennt Schiller pathetisch. Diese Grundstimmung entfaltet sich aus einer ernsten Beherzigung des sittlichen Ideals: das Gefühl für grosse, starke, erhabene Regungen und Thaten durchflammt des Dichters Seele, und von diesem Boden aus bekämpft er mit satirischem Groll das Kleine, Schwache und Niedrige in der Welt. — Wir sind freilich gewohnt, bei dem Worte pathetisch weniger an solche Negation, als vielmehr an die positive begeisterte Feier des Mächtigen und Edlen in der Menschenbrust zu denken, und so würde der jetzige Sprachgebrauch das Pathetische nicht unter das Satirische, das allemal eine Verneinung enthält, einordnen.

Die zweite Form des Satirischen sieht Schiller in der scherzhaften Satire, der Satire im engeren Sinne; der Dichter solcher Art erblickt vom Standpunkte seines Ideals aus die Widersprüche und Lächerlichkeiten der Welt und geisselt sie mit scherzhafter Laune.

---

[1]) Der Ausdruck kann nicht als glücklich bezeichnet werden, da seine Verwechselung mit *sentimental* allzu nahe liegt. *Sentimental* nennen wir jetzt ein durch schwächliche Weichheit ausgezeichnetes Mitgefühl; das *Sentimentalische* ist aber keineswegs auf dieses engere Lebensgebiet beschränkt, sondern es erstreckt sich auf weitere Kreise, und der Ausdruck will nur sagen, dass in einem Menschen eine dauernde Disposition zur Hervorkehrung bestimmter Gefühle vorhanden sei.

Wenn der Dichter die satirische Stimmung hervorkehrt, so ist die Aufmerksamkeit seines vom Ideal durchdrungenen Geistes den Unzulänglichkeiten dieser Welt zugewendet; umgekehrt kann ihm aber auch das verlorene Ideal selbst der Hauptgegenstand des Interesses sein: sobald dieses der Fall ist, wird die elegische Grundstimmung in ihm zur Geltung kommen. Schiller unterscheidet auch von dieser zwei Arten: die elegische Stimmung im engeren Sinne, und die idyllische. Die erstere beklagt den Verlust des Ideals, die letztere stellt es als ein in der Phantasie neu sich vollendendes und bethätigendes dar und ruft die Zustände der Unschuld und des Glückes, wie sie die wirkliche Welt kaum je aufweist, in unserer Seele künstlich hervor.

3. Zweifellos hat Schiller durch diese Gedanken auf wichtige Formen der ästhetischen Auffassung hingewiesen, die in den dichterischen Schaffensakt bestimmend eingreifen. Wenn er jedoch in den Mittelpunkt seiner Untersuchung den Begriff des Ideals stellt, so können wir ihm in dieser Hinsicht nicht unbedingt folgen. Wenigstens müssen wir bekennen, dass die Ideale, welche den Dichter erfüllen, nicht selten von höchst relativem Werte sind, nicht aber Musterbilder eines vollkommenen Zustandes und vollkommenen Verhaltens.[1])

Denken wir uns den Dichter, von tiefem persönlichen oder nationalen Groll erfüllt, mit wildem Pathos zur Vernichtung eines Feindes anreizen, denken wir z. B. an Kleists grossartiges Gedicht „Germania an ihre Kinder“ — können wir Vernichtung um jeden Preis als ein ideales Gefühl gutheissen?

Alle Triften, alle Stätten
Färbt mit ihren Knochen weiss;
Welchen Rab' und Fuchs verschmähten,
Gebet ihn den Fischen preis;
Dämmt den Rhein mit ihren Leichen,
Lasst, gestäuft von ihrem Bein,
Schäumend um die Pfalz ihn weichen,
Und ihn dann die Grenze sein!

---

[1]) Vgl. hierzu das oben, S. 231, Gesagte.

Chor.

Eine Lustjagd, wie wenn Schützen
Auf die Spur dem Wolfe sitzen!
Schlagt ihn tot! das Weltgericht
Fragt euch nach den Gründen nicht!

Hier zeigt sich gewaltiges Pathos; aber wer wollte sagen, dass es durch Abmessung der Wirklichkeit an einem Ideal entstanden sei? Nein, nur als einen temporär erträglichen Leidenschaftserguss lassen wir die Gesinnung dieses Gedichts gelten, und doch zweifeln wir nicht, dass wir es mit einer echt dichterisch-pathetischen Kundgebung zu thun haben.

Aehnliches lässt sich über viele satirische Dichtungen sagen; wie mancher Spott Heines, z. B. gegen Massmann, Ludwig I., die nationalen Bestrebungen der 40er Jahre, geht aus einer Gesinnung hervor, die dem, was man berechtigterweise „Ideal" nennen könnte, ferne liegt, und ist trotzdem mit dem Bürgerrecht im Reiche der Dichtung ausgestattet. Und um ein Beispiel elegischer Stimmung zu nennen: sind Ovids „Tristien" eine Klage um das verlorene Ideal, oder nicht vielmehr um den Verlust höchst reeller Güter?

Diese Betrachtungen sollen es rechtfertigen, dass wir Schillers wertvolle Scheidung einer pathetischen, scherzhaft satirischen, elegischen und idyllischen Grundstimmung des Dichters zwar als eine sehr förderliche aufnehmen, aber doch nur in modifiziertem Sinne aufnehmen; wir lassen nämlich die Abhängigkeit dieser Gefühlsformen von einem bewussten ethischen Ideal als eine nicht immer haltbare Vorschrift fallen. Es unterliegt allerdings keinem Zweifel, dass die Gemütsforderungen, die sich in dem Pathos u. s. w. geltend machen, von der Beherzigung eines Ideals, von einer Weltanschauung, ausgehen *können*, aber wir dürfen nicht sagen, dass sie von ihr ausgehen *müssen*. Wir werden daher am besten, um den verschiedenen Fällen gerecht zu werden, das Pathos, die Satire, die Elegie der *Weltanschauung* von dem Pathos u. s. w. der blossen *Stimmung* unterscheiden. Die fraglichen Regungen sind

zwar stets Stimmungen, doch gehen diese teils auf abgeklärte Lebensanschauungen zurück, teils nicht.

4. Die Massstäbe, die wir so gewinnen, sind praktisch sehr brauchbar; wie Schiller in seiner Abhandlung durch sie zu vortrefflichen Urteilen über die wichtigsten Autoren des 18. Jahrhunderts gelangt, so können auch wir wirksam damit arbeiten. Wir erkennen z. B. leicht, dass bei Schiller der pathetische Zug, bei Lenau der elegische, bei Heine der satirische besonders hervortritt, und könnten die Beispiele leicht häufen, wobei sich denn freilich oft genug eine Mischung mehrerer Gefühlsformen herausstellen würde.

Schauen wir genauer zu, so ergiebt sich eine auffällige Verwandtschaft dieser ästhetischen Grundstimmungen mit den allbekannten Hauptformen der Temperamente, mit denen die Psychologie seit Galens Zeit bis auf unsere Tage erfolgreich arbeitet: das pathetische und satirische Gefühl ist das des Cholerikers, das elegische das des Melancholikers, das idyllische das des Sanguinikers; und auch zu dem phlegmatischen Temperament können wir eine ästhetische Gefühlsauffassung, die Schiller nicht erwähnt, in eine gewisse Beziehung setzen: es ist die des Humors. Indessen diese Behauptung erfordert eine genaue und umständliche Erörterung, und diese wird, da der Humor mit dem objektiven ästhetischen Begriff des Komischen aufs engste verknüpft ist, besser im Zusammenhang mit diesem an späterer Stelle besprochen.

B. Die objektiven ästhetischen Begriffe.

I. Das Schöne.

a) Die Begriffe schön und ästhetisch.

1. Unter den objektiven ästhetischen Begriffen hat der Begriff des Schönen in der Kunstlehre die grösste Rolle gespielt, aber man kann nicht sagen, dass er eine gute Rolle gespielt hat: denn die Verwirrung, die sich oft in diesen Erörterungen der Aesthetik kundgegeben hat, ist so gross, dass sie Menschen von gutem Geschmack geradezu abstösst. Wie erklärt sich diese höchst auffallende Erscheinung? Wie kommt es, dass Männer von gewaltigem Scharfsinn bei der Erklärung des Schönen oft so abstrus werden? Ich glaube, man kann drei Ursachen hierfür anführen. Erstens ist der Gegenstand nicht nur sehr schwierig, sondern auch von verwirrender Vielseitigkeit, er lässt sich nicht durch eine einfache Formel erklären; zweitens ist das Schöne sehr oft nicht, wie es sich gebührt, psychologisch gedeutet, sondern zu den metaphysischen Materien gezogen worden, bei denen es jedesfalls nur sehr wenig zu suchen hat; und drittens ist der Begriff des Schönen in zwei ganz verschiedenen Bedeutungen gefasst worden, die sorgfältig von einander getrennt werden müssen.

Man hat nämlich die Ausdrücke schön und ästhetisch oft geradezu als gleichwertig gebraucht, und die Aesthetik als die Wissenschaft vom Schönen bezeichnet. Nun liesse sich ja gegen eine solche Ausdehnung eines an sich viel engeren Begriffes nichts einwenden, wenn nur nicht das Wort zugleich in seinem ursprünglichen Sinne fortlebte. Da aber der eine dies, der andere jenes darunter versteht, so ist es bei Männern der Praxis in übeln Ruf gekommen,

und man überlässt es lieber der grauen und unfruchtbaren Theorie, sich damit eingehender zu befassen. Das Schöne im weitesten Sinne des Wortes ist also das, was unsere Gefühlsauffassung ins Spiel setzt; schön ist hiernach also z. B. auch das Pathetische, Satirische, Elegische, Humoristische, Tragische, Komische u. s. w., ja schön in dieser Bedeutung ist unter Umständen sogar das Hässliche, und es hat in der That nicht an Aesthetikern gefehlt, die von ihrem Standpunkt aus mutig behaupteten: *le beau c'est le laid.*

2. Einen solch widerspruchsvollen Begriff werfen wir besser über Bord; er kann uns nichts nützen und kann uns viel schaden. Aber wir müssen doch fragen: wie hat diese Verwirrung entstehen können? Die Antwort ist einfach. Als der wichtigste und eigentliche Gegenstand ästhetischer Darstellung galt und gilt vielen Theoretikern das sogleich zu besprechende Schöne im engeren und wichtigeren Sinne des Wortes. Sie waren berechtigt, von ihrem Standpunkte aus das Schöne und Aesthetische gleich zu setzen. Als das Ideal der Erkenntnis erschien das Wahre, als das Ideal der Willensbethätigung das Gute, als das Ideal des Gefühlslebens das Schöne. Das Wahre, Gute, Schöne waren die Ziele und Höhepunkte des geistigen Lebens; und das Schöne war vor allem verkörpert in der Kunst; sie sollte es darstellen. Trotzdem nun in ästhetischen Erzeugnissen neben dem Schönen auch viele andere ästhetischen Gefühlsqualitäten zum Ausdruck kamen, so blieb das Wort doch für das ganze Gebiet der Kunst in Geltung, und hierdurch erklärt es sich, dass über den Begriff des Schönen eine so grosse Verwirrung herrscht. So konnte eine Theorie, welche die Darstellung des Hässlichen und Gemeinen befürwortet, zu der Ansicht gelangen: *le beau c'est le laid*; das *Schöne* ist in diesem Ausspruch als das Aesthetische, also im weitesten Sinne des Wortes, gefasst, und das *Hässliche* ist der Gegensatz des Schönen im engeren und eigentlichen Sinne.

Nur mit diesem Schönen im engeren und eigentlichen Sinne haben wir es hier zu thun. Wir fassen

es selbstverständlich nur psychologisch auf und betrachten die mannigfaltigen und z. T., wie wir sehen werden, sehr geistreichen metaphysischen Erklärungen mindestens als für uns entbehrlich. Wir müssen aber vor allem die grosse Vielseitigkeit der Erscheinungsformen des Schönen im Auge behalten und es auf den verschiedenen Gebieten des äusseren und inneren Lebens verfolgen.

b) Das Schöne der äusseren Welt.

3. Wenn wir bedenken, dass das Schöne nichts Objektives ist, sondern nur durch und für unser Gefühl existiert, dass es nur auf die Eigenschaft der Objekte, unser Gefühl wohlgefällig zu erregen, hinweist, so werden wir uns nicht wundern, dass die elementarsten Erscheinungen des Schönen eben nur durch diese ihre subjektive Wirkung charakterisiert werden können, dass es also gilt hier eine Thatsache festzustellen, für die es keine weitere Erklärung giebt. Dagegen muss es dort, wo das Schöne verwickeltere Ursachen hat, auch möglich sein, diese zu erkennen.

Kant sagt: „Schön ist, was ohne Begriff gefällt.“ Das ist gewiss richtig. Das Schöne hat die Eigenschaft, die Wirkung des Wohlgefallens in uns zu erzeugen; und dass das Begriffliche, das sich also an unsere logische Erkenntnisthätigkeit wendet, für alles ästhetische Leben nur von sekundärer Bedeutung ist, haben wir schon früher (S. 65 ff.) in weiterem Zusammenhange erörtert. Kants Definition ist also zutreffend, wenn auch nicht vielsagend.

Wenn er aber das Schöne von dem sinnlich Angenehmen streng sondert, so widerspricht dem wenigstens der deutsche Sprachgebrauch. Nach diesem giebt es auch ein Schönes der einfachen sinnlichen Empfindung. Damit berühren wir die elementarste Form des Schönen, das durch Eindrücke der Aussenwelt erregt wird. So sagen wir etwa: diese Farbe ist schön, diese Blume riecht schön; in Nord- und Mitteldeutschland gebraucht man das Beiwort schön auch von Eindrücken des Geschmackssinns: dieser Wein, dieser Apfel schmeckt schön; wir sagen:

dieser Stoff ist schön weich — beziehen also das Wort auch auf Empfindungen des Tastsinns; und wenn wir das Wetter schön nennen, so sagen wir damit aus, dass durch die warme Luft, das helle Licht u. s. w. unsere Sinnlichkeit nach verschiedenen Richtungen hin angenehm berührt wird. Sollte das, was die Sprache schön nennt mit Unrecht so heissen, weil es zu manchen Theorieen nicht passt, oder sollten nicht vielmehr umgekehrt die Theorieen falsch sein, nach denen das nicht für schön gelten soll, was alle Welt dafür hält? Gleichwohl wird in fast allen Aesthetiken bei Erörterung des Begriffs schön, im Anschluss an Kants Behauptung mit dem Satze begonnen, dass man ihn zunächst von dem Begriff des sinnlich Angenehmen streng absondern müsse.

4. In diesen einfachen Sinnesempfindungen sind uns Eindrücke gegeben, die nicht weiter zergliedert werden können. Wir müssen vielmehr sagen, dass einfache Empfindungen[1]) eine typisch wohlgefällige Beschaffenheit haben können, welche in Harmonie mit unserem Gefühl steht, und welche wir schön nennen. Erklären lässt sich diese Erscheinung aber ebenso wenig wie alle elementaren Thatsachen. Immerhin kann man noch darauf hinweisen, dass das an die einfache Empfindung geknüpfte Gefühl des Wohlgefallens von den beiden Grundeigenschaften aller Empfindungen: von ihrer Qualität, wie von ihrer Intensität abhängt. Von den Lichtempfindungen wirken z. B. die sogenannten farblosen Empfindungen (schwarz, weiss) nicht so angenehm auf uns wie die Farbenempfindungen, wobei wir natürlich voraussetzen, dass der Grad der „Helligkeit" in beiden Fällen gleich sei. Unser Gefühl unterscheidet

[1]) Ich brauche kaum daran zu erinnern, dass ich das Wort *Empfindung* niemals im älteren Sinne, d. h. im Sinne von *Gefühl*, anwende, sondern vielmehr ausschliesslich in der von der modernen Wissenschaft allein gebilligten Bedeutung von *einfacher Sinnes-Vorstellung*. In dem von Goethe geprägten zusammengesetzten Worte *Anempfindung* ist dagegen der zweite Bestandteil des Kompositums vor jeder Missdeutung gesichert, und so habe ich mich dieses Ausdrucks oben des öftern (z. B. S. 47) zur Bezeichnung einer Gefühlserscheinung unbedenklich bedient.

deutlich zwischen den Empfindungsqualitäten und beantwortet die einen mit Lust, die andern nicht. Ebenso steht es bei der Intensität der Empfindungen. Wenn eine Gehörs- oder Gesichtsempfindung eine gewisse mittlere Intensität überschreitet, so erscheint sie uns nicht mehr als schön; ein zu lauter Ton, ein zu grelles Licht erregt heftiges Missfallen, aber kein Wohlgefühl.

Es liesse sich über das Schöne dieser einfachen Empfindungen noch mancherlei sagen, es liessen sich insbesondere die einzelnen Eindrücke der verschiedenen Sinnesgebiete viel ausführlicher besprechen; aber für unsere Zwecke muss das Gesagte genügen. Dieses sinnlich Schöne ist uns vor allem deshalb von Wert, weil es ein wichtiges Element ist, das sich zu den verwickelteren Formen des Schönen gesellt und oft dessen wirksamen Untergrund bildet.

5. Diese zusammengesetzten Gebilde des Schönen der äusseren Welt sind, verglichen mit dem Schönen der inneren Welt, immer noch einfach. Aber gleichwohl beruht das Wohlgefühl, das sie erregen, doch bereits auf einer Anzahl wirkender Ursachen.

Wenn wir z. B. eine Wiese oder einen Baum schön nennen, so erstreckt sich unser Urteil schon auf einen verhältnismässig verwickelten äusseren Eindruck, und dem entsprechend muss es möglich sein, auch die objektive Grundlage dieses ästhetischen Urteils genauer anzugeben; wir können uns nicht, wie bei der schönen Farbe oder dgl. damit begnügen, dass wir auf eine elementare Grundthatsache unseres Gefühls hinweisen. Anderseits ist aber der Eindruck noch nicht, wie etwa bei der symmetrischen Gliederung unserer Gesichtsvorstellungen oder bei der rhythmischen Gliederung unserer Gehörsvorstellungen, auf eine harmonische Anordnung der Teile, auf eine „Einheit in der Mannigfaltigkeit" zurückzuführen. Denn wo wäre bei einer Wiese eine solche Gliederung zu erkennen? Und wenn wir sie etwa beim Anblick eines Eichbaums, der uns als schön erscheint, wirklich irgendwie herausklaubten, wie wollten wir nun wohl das an ihm beobachtete



Gesetz der schönen Gliederung auf einen Fichtenbaum, auf eine Rose, auf einen Krystall oder gar — wenigstens teilweise — auf die menschliche Gestalt übertragen? Nein, die Ursache, weshalb wir diese und zahllose andere Erscheinungen der äusseren Welt schön nennen, kann nicht in der harmonischen Gliederung, sondern muss wo anders zu suchen sein.

Wir nennen einen Baum schön, wenn er sich frei und ungehemmt seinem Wesen und seiner Natur entsprechend entwickelt hat, wenn er gleichsam das innere Lebensgesetz seiner Natur vollständig offenbart. Wir nennen eine Wiese schön, wenn sie dem Typus, dem Urbilde einer Wiese entspricht. Auf diese Grundlage des Schönen weist Goethe in einer tief geschöpften Darlegung seiner „Sprüche in Prosa“ hin; er schreibt:[1])

Es ist etwas unbekanntes Gesetzliches im Objekt, welches dem unbekannten Gesetzlichen im Subjekt entspricht.

Zum Schönen wird erfordert ein Gesetz, das in die Erscheinung tritt.

Beispiel von der Rose.

In den Blüten tritt das vegetabilische Gesetz in seine höchste Erscheinung, und die Rose wäre nur wieder der Gipfel dieser Erscheinung.

Perikarpien können noch schön sein.

Die Frucht kann nie schön sein; denn da tritt das vegetabilische Gesetz in sich (ins blosse Gesetz) zurück.

Das Gesetz, das in die Erscheinung tritt, in der grössten Freiheit, nach seinen eigensten Bedingungen, bringt das Objektiv-Schöne hervor, welches freilich würdige Subjekte finden muss, von denen es aufgefasst wird.

In dieser freien, sinnlich zu Tage tretenden höchsten Entwickelung, in dieser Offenbarung ihres innersten Lebensgesetzes werden wir sehr oft die Schönheit der äusseren Welt zu erkennen haben. Handle es sich nun um die Gestalt des Menschen oder des Tieres, um Baum oder Wiese u. s. w.: sie alle würden nach Massgabe dieses Prinzips zu einem Höhepunkt ihrer äusseren

---

[1]) Hempelsche Ausgabe Bd. 19, S. 211 („Sprüche in Prosa“, Nr. 978).

Entwickelung gelangen können, wo sie auf uns den Eindruck des Schönen machen.

6. Ohne Frage ist in dieser Darlegung sehr viel Richtiges und Wichtiges enthalten, aber ebenso gewiss ist es auch, dass sie nicht erschöpfend ist. Wäre sie erschöpfend, so müsste man folgerichtig sagen, dass ein Reh und ein Rhinoceros, eine Rose und eine Butterblume im Zustand ihrer höchsten Entwickelung gleich schön wären. Dass dies Goethes Meinung nicht gewesen, ist selbstverständlich; aber er hat es auch unmittelbar angedeutet in den Worten: „In den Blüten tritt das vegetabilische Gesetz in seine höchste Erscheinung *und die Rose wäre nur wieder der Gipfel dieser Erscheinung*.“ Daraus folgt, dass er die „Erscheinung“ des „unbekannten Gesetzlichen“ in den verschiedenen Fällen wohl unterschied.

Gleichwohl bedienen wir uns des Ausdrucks schön gelegentlich auch in dem zugespitzten Sinne, den Goethes Definition zunächst an die Hand zu geben scheint. Nach allgemeiner Ansicht gilt z. B. ein Mops für hässlich; trotzdem werden wir unter Umständen doch sagen: das ist ein schönes Tier; wenn wir nämlich ein Exemplar vor uns sehen, das die Gattung Mops in seiner höchsten Vollendung darstellt, das den Typus dieser Hunde aufs reinste ausgeprägt zeigt. Wir befinden uns alsdann in der sonderbaren Lage, dass wir ein und dieselbe Erscheinung zugleich hässlich und schön nennen, und diese Thatsache weist bereits darauf hin, dass unserem Urteil über das Schöne der äusseren Welt verschiedene objektive Ursachen zu Grunde liegen, von denen in dem erwähnten Falle die eine zutrifft, die andere aber nicht.

Die Definition, die Goethe giebt, hat aber auch noch das Ueble, dass sie etwas dunkel und schwer verständlich ist, und dass sie durch Einführung der schaffenden Natur (der *natura naturans* des Spinoza) den Begriff des Schönen von dem psychologischen Gebiete auf das metaphysische hinüberleitet. Daher kommt Goethe auch im weiteren Verlauf seiner Auseinandersetzung zu bedenklichen Einwänden; er schreibt:

Die Unmöglichkeit, Rechenschaft zu geben von dem Natur- und Kunstschönen; denn

ad 1. müssten wir die Gesetze kennen, nach welchen die allgemeine Natur handeln will und handelt, wenn sie kann; und

ad 2. die Gesetze kennen, nach denen die allgemeine Natur unter der besonderen Form der menschlichen Natur produktiv handeln will und handelt, wenn sie kann.

Lassen wir auch den letzten Satz, der sich auf das Schöne des geistigen Schaffens, welches uns hier noch nicht beschäftigt, ganz beiseite, so sehen wir doch, dass sich der Dichter die Erklärung der an sich schon sehr verwickelten Sache durch Anwendung des metaphysischen Begriffs der wirkenden Natur nur noch erschwert; und es wäre die Frage, ob denn nicht eine einfache psychologische Deutung eher zum Ziele führte?

7. Das „unbekannte Gesetzliche" bringt, wenn es ungehemmt wirkend „in die Erscheinung tritt" in der Tier- und Pflanzenwelt Zustände höchster Vollendung hervor, von denen wir typische Musterbilder, „Ideen" in der Seele tragen, und unser Urteil, dass etwas schön sei, tritt immer dann hervor, wenn wir den Sinneseindruck, den wir gewinnen, mit diesem uns eingepflanzten Muster- und Urbild in Uebereinstimmung finden. Mit dieser Deutung der Sache kehren wir aber auf das psychologische Gebiet zurück, von wo der Begriff des Schönen nur im Notfall entfernt werden sollte. Und das typische Musterbild gewinnen wir ferner in Wahrheit auch nicht dadurch, dass wir das unbekannte Gesetzliche in die Erscheinung treten sehen, sondern es entsteht durch eine Grundfunktion unseres Denkens, durch die Funktion der Vergleichung zusammenhängender Erscheinungen. Indem wir die verschiedenen Entwickelungsstufen des animalischen und vegetabilischen Lebens vergleichen, erkennen wir, dass die Entwickelung zu einem Höhepunkte hinauf und von ihm, bald früher, bald später, wieder hinabführt, und vorzugsweise dann, wenn die betreffende Erscheinung ihren Höhepunkt erreicht hat, nennen wir sie schön. Indessen es kann sich die Vergleichung auch auf ein engeres

Gebiet der Entwickelungslinie beschränken, sie kann den gegenwärtigen Zustand nur dem jüngst vorangegangenen gegenüberstellen; daher kommt es, dass wir das erste Spriessen und Knospen der Blätter und Blüten ebenfalls schön nennen, wenn wir freilich auch in der Regel hinzufügen: es wird noch schöner. Wir können also von den belebten Dingen der Aussenwelt zunächst nur sagen: sie sind schön, wenn sie den uns aus der Erfahrung bekannten typischen Höhepunkt ihrer Entwickelung erreicht haben.

8. Die Funktion der Vergleichung, die uns angiebt, wann ein Ding seinem Typus und Musterbilde entspricht, führt uns aber noch einen wichtigen Schritt weiter und hilft uns den soeben (S. 252) erwähnten Widerspruch überwinden, dass wir unter Umständen ein und dieselbe Sache zugleich schön und hässlich zu nennen veranlasst sind.

Wir vergleichen nämlich die in ihrer Art typisch vollendeten Erscheinungen der belebten äusseren Welt mit solchen einer nahe verwandten Art, und machen alsdann die Erfahrung, dass uns der eine Typus ungleich wohlgefälliger ist als der andere, dass uns also z. B. eine Rose schöner dünkt als eine Brennessel, ein Reh schöner als ein Kalb, ein Kaukasier schöner als ein Neger u. dgl. m. Wie erklärt es sich aber, dass wir bei dieser Vergleichung zu solch einem Ergebnis gelangen? Der eben erörterte Gesichtspunkt hilft uns hier nicht, denn alle diese Erscheinungen von geringerer Schönheit können doch ihrem Typus und Urbilde vollauf entsprechen.

Offenbar können hier verschiedene Eigenschaften die objektive Ursache unseres Urteils bilden. Zunächst spielt das erwähnte Schöne der einfachen sinnlichen Empfindung mit hinein. Die gesättigten Farben der Rose, des Veilchens u. s. w. wirken vor allem durch diese sinnliche Qualität wohlgefällig, wozu sich dann noch die bedeutende Wirkung auf unsere Geruchsempfindung gesellt; Vögel mit buntem Gefieder erfreuen ebenfalls durch die einzelnen Empfindungsreize, die wir beim Anblick der

gesättigten Farben ihres Federschmuckes empfangen; das schmutzige Braun des Negers oder das Gelb des Mongolen erscheint hässlicher als das Weiss des Kaukasiers u. s. w.

Hieran schliesst sich unmittelbar eine sehr wichtige zweite Reihe von Thatsachen an, die unser Urteil über schön und hässlich stark beeinflusst: die schon oben flüchtig erwähnte Gliederung der Teile der Gesamterscheinung zu einem harmonischen Ganzen. Ueber diese Erscheinungen hat besonders Fechner in seiner „Vorschule der Aesthetik" exakte Forschungen vorgebracht, die mit Beifall aufgenommen worden sind.

9. Wir müssen hierbei die Empfindungen des Gesichts- und des Gehörssinns voneinander trennen. Auf jedem der beiden Gebiete sind zwei Gruppen von Erscheinungen zu beachten, und die Gefühle des Schönen, die sich im Anschluss an sie ausbilden, nennt man ästhetische Elementargefühle.[1])

Das Gefühl des Schönen, das durch die symmetrische Gliederung der Gesichtsvorstellungen entsteht, ist das optische Formgefühl. Hier sind besonders drei Arten der Anordnung der Teile von Bedeutung: die von Fechner besonders gründlich erörterte Gliederung des goldenen Schnitts,[2]) wonach sich der kleinere Teil einer in zwei Teile geteilten Linie zum grösseren verhält wie der grössere zur ganzen Linie. Dieses Formverhältnis, das wir z. B. in der Gestalt unserer Fenster, Bilder, Bücher, Briefbogen, Visitenkarten u. s. w. mehr oder minder genau eingehalten sehen, ist auch in dem Bau des menschlichen und tierischen Körpers nachgewiesen worden. Hierzu kommt als zweite und dritte Art der Gliederung die symmetrische Anordnung der Teile von einer fingierten vertikalen oder horizontalen Linie aus. Namentlich die erstere ist wichtig. So sind die Teile der menschlichen Gestalt von einem vertikalen Durchschnitt aus harmonisch geordnet.

---

[1]) Vgl. hierzu Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie[3], Bd. 2, S. 209 ff. (Leipz. 1887).

[2]) Vgl. Wittstein, Der goldene Schnitt und die Anwendung desselben in der Kunst (Hannov. 1874).

Die zweite Form der ästhetischen Elementargefühle, das Gefühl der Farbenharmonie ist, wie das optische Formgefühl, für die Poesie von keiner unmittelbaren Bedeutung. Die blosse Erwähnung dieses Reizes wohlgegliederter Teile muss hier genügen. Dagegen ist das Schöne, das durch die wohlgefällige Anordnung der Gehörsvorstellungen erregt wird, für uns von grösster Wichtigkeit: das Gefühl der Klangharmonie, das in der Poesie durch die verschiedenen Formen des Reims zum Ausdruck kommt, und das rhythmische Gefühl müssen von uns bis ins einzelnste zergliedert und erörtert werden, und die Bedeutung des Gegenstandes erheischt, dass wir ihm ein besonderes Kapitel widmen.[1])

10. So knapp diese Andeutungen sind, so zeigen sie uns doch zur Genüge, welchen gewaltigen Einfluss die harmonische Gliederung zusammengesetzter Eindrücke der äusseren Welt auf unser Urteil über schön und hässlich ausübt. Wir haben also bis jetzt drei Gruppen von Thatsachen ins Auge gefasst und erkannt, dass das Schöne der fraglichen Art von drei Bedingungen abhängt: erstens, ob es dem Musterbilde seiner höchsten typischen Entwickelung entspricht; zweitens, ob es durch das sinnlich Schöne gehoben wird; und drittens, ob es eine wohlgefällige Gliederung der Teile aufweist. Die Funktion der Vergleichung, die uns veranlasst, unter den verschiedenen Entwickelungsstufen des animalischen und vegetabilischen Lebens als die schönste oder die schöne *κατ' ἐξοχήν* die der höchsten Ausbildung zu bezeichnen, sie befähigt uns auch, unter verwandten Erscheinungen ein und derselben Gattung Rangunterschiede des Schönen aufzustellen, und massgebend für ihre Unterscheidung ist hierbei der verschieden grosse Anteil der sinnlich-schönen sowie der ästhetischen Elementargefühle an der Totalwirkung des zusammengesetzten Eindrucks. So erkennen wir jetzt also, um auf die zuvor (S. 254) genannten Beispiele zurückzugreifen, genauer, weshalb eine Rose schöner als eine

---

[1]) Vgl. Kap. 6 dieses Werkes: Metrik.



Brennessel, ein Reh schöner als ein Kalb, und ein Kaukasier schöner als ein Neger erscheint.

11. Indessen auch hiermit sind noch nicht alle Bedingungen des Schönen der äusseren Welt genannt. Eine vierte Quelle dieses Gefühls wird uns dann erschlossen, wenn wir die Funktionen des animalischen und vegetabilischen Lebens mit besonderer Leichtigkeit und Zweckmässigkeit ausgeführt sehen. Wir finden es schön, dass der Kelch der Lilie wie spielend von dem zierlichen Stengel getragen wird, schön finden wir den leichten Flug des Vogels durch die Luft, während uns das ängstliche Flattern der Fledermaus hässlich erscheint, schön ist der behende Lauf des Rehs, hässlich das Watscheln der Ente, schön der elastische Gang oder die leichte und abgerundete Geberde des Menschen u. s. w.

Wir können diese Form des Schönen keiner der zuvor erörterten unterordnen; am nächsten steht sie dem genauer besprochenen Hauptfall, dass wir diejenige Entwickelungsstufe des Lebens schön nennen, in der wir es auf dem typischen Höhepunkte seiner ungehemmten Entfaltung erblicken. Wird dort im allgemeinen der Zustand der höchsten Ausbildung des Lebens als dem Musterbild entsprechend empfunden, so wird hier die besondere Art der zuständlichen oder schnell vorübergehenden Lebensäusserung, gleichsam die Eleganz der Lebensäusserung, an einem Musterbild gemessen. Aber eben dadurch, dass dort das Allgemeine, hier das Besondere, die Leichtigkeit und Zweckmässigkeit der Funktionen, ins Auge gefasst wird, unterscheiden sich beide Fälle aufs deutlichste. — Anderseits kann sich dieses Schöne der vierten Art auch dem der harmonischen Gliederung der Teile eines Ganzen unter Umständen annähern. So mag man etwa in den Geberden des Menschen die berühmte Hogarthsche Wellenlinie, also eine Erregerin des optischen Formgefühls, oder auch eine rhythmisch wohlgefällige Folge der Bewegungen nachweisen. Aber was in diesem Beispiele allenfalls zutreffend wäre, würde für andere homogene Fälle, wie z. B. den behenden Lauf des Rehs, nicht passen; und man erkennt

hierdurch, dass man den Kern der Sache aus dem Auge verlieren würde, wenn man das in Frage stehende Schöne einer der zuvor erörterten Formen bei- oder unterordnen wollte.

Es giebt manchen Fall, wo alle diese vier Quellen des Schönen zusammenfliessen und sich zu einer herrlichen Totalwirkung vereinigen. Aber noch häufiger sind uns die Erscheinungen der belebten äusseren Welt vor allem deshalb so anziehend, weil sie das Schöne der inneren Welt, die geistige Schönheit, widerspiegeln. Damit aber nähern wir uns einem Gebiete, über das wir in Musse Ueberschau halten müssen.

12. Ehe wir es betreten, müssen wir jedoch fragen, in wie weit sich das Schöne der nicht belebten äusseren Welt von dem bisher allein erörterten belebten Schönen unterscheide. Die von uns an erster Stelle (S. 253) besprochene Hauptform, dass das Schöne auf dem typischen Höhepunkt der Lebensentwickelung anzutreffen sei, kommt hier nicht in Betracht. An die Stelle der schaffenden Natur — um auf Goethes metaphysische Erklärung der Sache zurückzuweisen — tritt hier in sehr zahlreichen Fällen der schaffende Menschengeist, und damit eröffnet sich uns das grosse Gebiet des zweckbestimmten Lebens: das Kunsterzeugnis ist schön, wenn es den Zweck, dem es dient, zu vollkommenster äusserer Erscheinung bringt Ist es sich selbst Zweck, so ist diejenige Form am schönsten, die den Inhalt in mustergültiger Weise heraushebt; dient es, wie die Werke der Baukunst, praktischen Lebenszwecken, so ist die Form schön, die diesen Zweck auch im Aeusseren verrät. Ein Bauwerk, dessen äusserer Charakter seiner Bestimmung widerspricht, ist unschön; wir missbilligen ein Rathaus, das wie eine Kirche, und eine Kirche, die wie ein Rathaus aussieht. Wenn auch so grobe Verstösse selten sind, so sind kleinere derselben Art sehr häufig. Und ebenso oft begegnen wir dem entsprechenden Fehler bei den Dichtern: sie stellen den einen Inhalt auf einen Kothurn hinauf, wo er zu gross, und den andern auf einen Soccus, wo er zu klein erscheint. So führt uns diese

Erwägung, dass das unbelebte Schöne der äusseren Welt in erster Linie zweckmässig sein müsse, zurück zu der oben (S. 57) erörterten Norm der Harmonie des Gefühlsgehaltes, die ganz insbesondere in dem Verhältnis von Inhalt und Form zum Ausdruck kommen muss.

13. Aber die unbelebten Dinge der äusseren Welt sind nicht nur Kunstprodukte, sondern zu einem grossen Teil Naturprodukte, und bei diesen wird schwerlich die Vorstellung der Zweckmässigkeit aufkommen und das Wohlgefühl des Schönen erzeugen können. Denken wir uns etwa einen Berg, der der belebenden Vegetation mehr oder minder vollständig entbehrt — wie liesse er sich mit den soeben erörterten Thatsachen überhaupt vergleichen? Nein, die Schönheit des kahlen Berges kann nur in der Gliederung seiner Teile, in den schönen Formen und etwa noch in Reizen des sinnlich Schönen bestehen. So mag z. B. ein Kalksteinberg durch das Rot der Abendsonne in einer sinnlich wohlgefälligen Beleuchtung erscheinen, die dem Alpenglühen ähnlich ist. Auch bei diesem letzteren ist es vor allem das Schöne der einfachen Empfindung, worauf die grosse Wirkung beruht, und man sieht aus diesem Beispiel wieder, wohin man käme, wenn man das sinnlich Wohlgefällige aus dem Bereich des Schönen verwiese (vgl. S. 248 f.). Dieses und die ästhetischen Elementargefühle kommen in dem unbelebten Schönen der äusseren Welt ebenso zur Geltung wie in dem belebten.

Wir erkennen hiermit, wie sich diese beiden Gebiete, die belebte und unbelebte äussere Welt, in Bezug auf ihren Schönheitsgehalt von einander trennen. Während das Schöne der belebten äusseren Welt aus vier verschiedenen Quellen fliesst, giebt es für die unbelebten Naturprodukte deren nur zwei. Dagegen erweckt das Aeussere der Kunstprodukte auch dann noch das Gefühl des Schönen, wenn es durch hohe Zweckmässigkeit hervorragt. Diese Bedingung des Kunstschönen tritt also an Stelle der oben an erster und vierter Stelle erwähnten Bedingungen des belebten Naturschönen, welches im Zustand der höchsten

Entwickelung des Lebensprozesses und durch die Leichtigkeit und Zweckmässigkeit von dessen einzelnen Kundgebungen entsteht.

14. Wie das sinnlich Schöne zerstört wird, sobald die Intensität der Empfindung eine gewisse Grenze übersteigt (vgl. S. 250), so darf das zusammengesetzte Schöne der äusseren Welt über eine gewisse Extensität, eine gewisse Grösse nicht hinausgehen. Wir nennen etwa einen Strom, oder einen Berg von mittlerer Höhe schön, aber das scheinbar unendliche Meer und die himmelan ragenden Alpen nennen wir erhaben. Der Gefühlseindruck ist in beiden Fällen durchaus verschieden. Wie schon diese Beispiele zeigen, lässt sich aber die zu kräftige Intensität der sinnlichen Empfindung mit der zu grossen Ausdehnung eines zusammengesetzten Eindrucks der äusseren Welt nicht unmittelbar vergleichen. Denn sobald der Empfindungsreiz über einen gewissen Grad ansteigt, geht er von der Qualität des Schönen nicht zu einer anderen positiven Qualität über, sondern schlägt sehr bald in das Unangenehme, ja das Unerträgliche um. Dagegen ist der durch seine Grösse über das Schöne hinausragende zusammengesetzte Eindruck durch die positive Eigenschaft des Erhabenen ausgezeichnet. Aus diesem Unterschiede ersieht man, dass die Grenze des Schönen der äusseren Welt nicht, wie beim sinnlich Schönen, durch die Aufnahmefähigkeit unserer Seele bestimmt wird; auch das Erhabene kann unser Geist mit positivem Gefühl, mit Lust, erfassen wie das Schöne. Vielmehr ist es abermals die Funktion der Vergleichung, die uns veranlasst, dem Schönen eine obere Grenze zu ziehen. Wir kommen hierauf bei dem Erhabenen zurück. Eben diese Funktion der Vergleichung setzt dem Schönen auch eine untere Grenze: Erscheinungen, die hinter dem Typus homogener Dinge an Umfang mehr oder minder erheblich zurückbleiben, nennen wir, wenn sie im übrigen sinnlich wohlgefällig und proportioniert sind, nicht schön, sondern hübsch oder niedlich. So sind etwa ein winziges Käferchen, ein weisses Mäuschen, ein kleiner Schosshund, ein wohlgebauter Mensch von sehr kleiner Gestalt nicht schön, sondern niedlich.

c) Das Schöne der inneren Welt.

15. All das bisher Gesagte fasst das Schöne der äusseren Welt ins Auge; schwieriger ist das der inneren Welt zu erkennen. Hier müssen wir uns unserer Unterscheidung der Willens-, Schicksals- und Persönlichkeitsgefühle erinnern (vgl. S. 157 ff.), und wir dürfen von vornherein annehmen, dass sich ein Begriff, der in der Aesthetik eine so grosse Rolle gespielt hat, auf allen drei Gebieten geltend mache.

Am schwierigsten ist das Schöne der Willensgefühle festzustellen. Aber wir dürfen eines sogleich voraussetzen: dass die Schönheit menschlicher Willensbethätigung nicht in den Zwecken, sondern nur in den Motiven des Handelns gelegen sein kann. Wenn jemand Zwecke, die wir als erfreulich, gross und edel betrachten, durch Motive, die wir missbilligen müssen, zu erreichen sucht, so werden wir sein Verhalten nimmermehr schön nennen. Das Motiv bildet den innersten Kern der Handlung. So ist es z. B. nicht schön, wenn jemand einem Bedrängten aus der Not hilft, nur um als Wohlthäter genannt und gepriesen zu werden. Der unmittelbare Zweck und das wahre Motiv decken sich hier nicht.

Aber auch dann, wenn wir die Motive billigen, werden wir häufig die Eigenschaft des Schönen nicht antreffen: wenn z. B. Herakles mit heroischer Willenskraft seine zwölf „Arbeiten" verrichtet, so werden wir nicht daran denken, seine Bethätigung schön zu nennen, sondern wir werden vielmehr mit Bewunderung die Erhabenheit seiner Kraft anstaunen. Dies zeigt uns, dass wir genauer nachforschen müssen, wann Willensmotiven der Charakter des Schönen zukommt.

Es giebt nun drei Formen der Willensmotive.[1]) Entweder vollzieht sich das Handeln auf Grund der unmittelbaren Wahrnehmung; ein Mensch sieht etwa einen anderen

---

[1]) Vgl. hierzu Wundt, Ethik, S. 436 ff. (Stuttg. 1886), wo jedoch die Beziehung der Willensmotive zum Schönen nicht mit erörtert ist.

in Lebensgefahr und eilt ohne jede weitere Ueberlegung ihm zu Hülfe: sobald er das Schrecknis gewahr wird, springt er hinzu; man sagt im gewöhnlichen Leben hierfür: er folgt seinem blossen Gefühl. Solche Motive heissen Wahrnehmungsmotive. Oder, zweitens, das Handeln geschieht auf Grund einer verstandesmässigen Ueberlegung; der Mensch nimmt sich vor, dies oder jenes zu thun, er verfolgt einen Zweck, seine Motive haben den Charakter der Zweckmotive und werden Verstandesmotive genannt. Oder, drittens, die Beweggründe des Handelns entspringen der Vorstellung einer idealen Bestimmung des Menschen, er lässt sich leiten durch den Gedanken eines mustergültigen und vollkommenen Verhaltens und richtet sein Thun demgemäss ein, er überwindet in heissem Kampf die Widerstände in seinem eigenen Innern und die der Aussenwelt. Die hohe geistige Kraft, durch die er sich bestimmen lässt, ist die Vernunft, und die Motive, denen er folgt, heissen Vernunftmotive.

16. Von diesen drei Formen liegen die Verstandesmotive am weitesten von dem Schönen ab. Ein Mensch, der immer zweckbewusst und überlegt handelt, mag sittlich unantastbar sein, aber schön handelt er nicht, schon deshalb nicht, weil die verständige Ueberlegung den Gefühlsfaktor des Willensvorganges erheblich abstumpft und zurückdrängt; ein Handeln, das nicht aus dem Gefühl entspringt, wirkt aber auch nicht stark auf das Gefühl des Betrachters zurück, und ist deshalb in geringerem Masse ästhetisch gefällig. Daher sind z. B. Staatsaktionen als Hauptgegenstand einer poetischen Darstellung in sehr vielen Fällen unwirksam und unbrauchbar, da zu ihnen vor allem Menschen der verständigen Ueberlegung erforderlich sind. — Auch die dritte Form der Bestimmungsgründe des Willens, die Vernunftmotive, sind nicht schön, so sehr wir sie auch bewundern und anstaunen. Wenn Kleists Robert Guiscard, trotzdem die tödliche Krankheit in seinem Innern wühlt, sich aufrafft und sich der versammelten Menge zeigt, um durch seinen Anblick die Verzagten neu zu beleben, so ist das gross, gewaltig, erhaben, aber schön



ist es nicht; sein Handeln wird durch höchste Vernunftmotive bestimmt. Dasselbe gilt von dem Handeln der meisten Helden des heroischen Mythus.

Der Grund unseres Urteils, dass derartiges Verhalten nicht schön zu nennen sei, liegt offenbar zunächst darin, dass sich das Motiv des Willens nicht unmittelbar an den äusseren Eindruck, sondern an eine Vernunftidee anschliesst; dazu kommt, dass zur Durchführung eines derart bestimmten Handelns eine aussergewöhnliche Kraft erforderlich ist; die Funktion der Vergleichung sagt uns, dass sowohl das Motiv des Handelns als seine Verwirklichung über den Durchschnitt menschlicher Bethätigung erheblich hinausweist. Darin liegt aber, wie später darzulegen ist, das Charakteristische des Erhabenen, im Gegensatz zu dem des Schönen. Wir sehen also, dass sowohl durch Verstandesüberlegungen wie durch Vernunftideen unseren Willensmotiven der Charakter des Schönen genommen wird, und da wir nur drei Formen solcher Motive unterscheiden, so bleiben allein die Wahrnehmungsmotive übrig, die wir als schön betrachten könnten.

17. In der That wird das aus solcher Quelle entspringende Thun sehr häufig als schön bezeichnet: wenn ein Mensch ohne jedes Zaudern dem Ertrinkenden beispringt, wenn er dem von allen verlassenen Freunde ohne sich durch Verstandesrücksichten beirren zu lassen, Treue hält, wenn er dem Verdienste zujubelt, obwohl er selbst dadurch in Schatten gestellt wird, wenn er das Glück des anderen neidlos anerkennt, und zwar wenn er alles dies thut, ohne zu zweifeln und zu überlegen, nur dem Zuge seines Herzens folgend; oder wenn ein Mädchen dem Manne, den es wahrhaft liebt, sich ohne alle Bedenken hingiebt u. s. w. — so nennen wir alle solche ohne Verstandes- und Vernunftmotive vollzogenen Handlungen schön, obgleich wir sie unter Umständen nicht als sittlich betrachten. Das die Schönheit erzeugende Element des Wahrnehmungsmotivs liegt darin, dass der Mensch mit sich selbst in ungetrübter Harmonie lebt, dass in ihm kein Widerspruch, kein Bedenken, keine Ueberlegung zustande



kommt, dass er ohne Wahl handelt und nur dem Eindruck seines Gefühls folgt.

Aber zu dieser inneren muss sich als zweites sehr wichtiges Element die äussere Harmonie gesellen, die Harmonie mit anderen Menschen. Sobald ein Zwiespalt zwischen uns und anderen besteht, können wir diesen gegenüber keine schönen Willensregungen vollziehen. Das Schöne des Willens ist durchweg positiver Art; alle Negation ist unschön.[1]) Daher sind alle Formen des positiven Mitgefühls, der Mitfreude sowohl wie des Mitleids, schön, während Hass, Eifersucht, Neid u. s. w. auch im gewöhnlichen Leben als hässliche Leidenschaften bezeichnet werden. Sobald der Mensch mit der Aussenwelt in Disharmonie lebt, aber sich in Kampf und Not glorreich behauptet, nennnen wir sein Thun nicht schön, sondern erhaben.

Indessen es muss doch dieses nach innen und aussen harmonische, auf Wahrnehmungsmotiven beruhende Handeln, wie alles ästhetische Leben, noch einer weiteren höchst wichtigen Forderung entsprechen, es muss der Norm der poetischen Bedeutsamkeit (vgl. S. 55) Genüge thun. Wenn aber alle diese Bedingungen zutreffen, so sind die Willensgefühle stets durch den Charakter des Schönen bemerkenswert.

Es mag manchen bedünken, als sei das Schöne hier durch bloss abstrakte Konstruktion gewonnen, denn die Begriffe Wahrnehmungsmotiv, poetische Bedeutsamkeit, Willensgefühl gehören nicht zu den geläufigen, und es dürfte nicht jedem immer gegenwärtig bleiben, dass sie nur als Wegweiser zu dem anschaulichsten und entzückendsten Seelenleben dienen.[2]) Und in Wahrheit hat die Betrachtung des konkreten Schönen auch allein den Ausgangspunkt der hier entwickelten Gedanken gebildet.

---

[1]) Vgl. hierzu die Darstellung über die negativen Formen des Selbstgefühls und des Mitgefühls auf den Tabellen S. 162 und S. 173.

[2]) Dass auch das nicht durch den Gesichtssinn gewonnene innere Leben *anschaulich* sein kann, wurde oben, S. 89, dargelegt.



Ehe wir aber Beispiele, denen diese Abstraktionen abgelauscht wurden, anführen, mag uns ein Rückblick auf das Schöne der Aussenwelt dessen Beziehungen zu dem Schönen der Willensgefühle offenbaren.

18. Wir erkennen hierbei zunächst, dass sich die oben erwähnte Aeusserung Goethes auch zu unserer Definition des geistig Schönen in innerer Uebereinstimmung befindet. In dem aus Wahrnehmungsmotiven hervorgehenden Handeln tritt, um Goethes Ausdruck zu gebrauchen, das die Seele beherrschende Gesetz „in die Erscheinung"; wer so handelt, mit innerer Notwendigkeit, der lässt sein Seelenleben frei und ohne jeden Zwang, ohne jede Störung nach aussen, „in die Erscheinung" treten, und dieses Seelenleben bethätigt so, dass es dem Urbild, dem Gesetz der menschlichen sich Natur entspricht.

Aber noch einer zweiten wichtigen Parallele dieses geistig Schönen zu dem Schönen der äusseren Welt muss gedacht werden.

Wir sahen oben, dass das belebte körperlich Schöne auch durch die Leichtigkeit und Zweckmässigkeit seiner einzelnen Lebensäusserungen gefalle. Dieselbe Quelle des Schönen eröffnet sich nun auch bei dem durch Wahrnehmungsmotive geleiteten poetisch bedeutsamen Handeln. An den von aussen gewonnenen Eindruck schliesst sich ohne Verzug das eindeutige Willensmotiv an, und dieses wird sofort nach aussen projiziert, es führt unmittelbar und ohne jedes Zaudern und Zögern zum Handeln. Bei den Verstandesmotiven schiebt sich dagegen zwischen den Eindruck und das Handeln ein mehr oder minder langer Prozess der Ueberlegung ein, und das Motiv des Handelns gewinnt hierdurch den Charakter des verstandesmässig bewussten Zweckmotivs. Nun liegt es auf der Hand, dass ein unmittelbar vollzogenes Handeln den Eindruck unvergleichlich grösserer Leichtigkeit macht als ein durch hemmende Zwischengedanken unterbrochenes. Zugleich ist dieses Handeln von höchster subjektiver Zweckmässigkeit, es ist eben durch seine Leichtigkeit dem Zweck, den es verfolgt, in hervorragendem Grade gemäss. Damit

ist aber selbstverständlich nicht gesagt, dass dieser Zweck an sich vollkommen und moralisch zu billigen sei. Wie sich das poetisch bedeutsame, aus Wahrnehmungsmotiven hervorgehende, leichte und zweckvolle Handeln in das grosse System allgemeiner menschlicher Zwecke, d. h. in die moralische Lebensordnung einfüge, das ist keine ästhetische Frage mehr, sondern eine moralische (vgl. S. 23ff.). So ist z. B. Julias, Gretchens und Clärchens Handeln ästhetisch schön, aber nicht moralisch billigenswert.

Aus alledem ergiebt sich, dass zwei für das belebte Schöne der Aussenwelt massgebende Hauptprinzipien auch für das Schöne der Willensgefühle gültig sind: es muss das innere Lebensgesetz mit poetischer Bedeutsamkeit ausgeprägt zeigen, und es muss sich leicht und zweckmässig entwickeln. Selbstverständlich kommen die beiden anderen Formen des Schönen der Aussenwelt, das sinnlich Schöne und die harmonische Gliederung zusammengesetzter Erscheinungen, hier nicht in Betracht.

19. Die Beispiele für dieses Schöne der Willensgefühle sind ungemein zahlreich. So ist etwa die Willensbethätigung von Max und Thekla schön, solange beide noch den Träumen des Glücks nachhängen; im Unglück verwandelt sich die Schönheit ihrer Seele in das Erhabene. Gretchens Hingabe an Faust ist schön, da sie nur durch die Stimme des Herzens veranlasst ist. Aehnliches gilt von Clärchen u. v. a. Auch in der Seele des Helden dieses Dramas, in Egmont, wirken nur schöne Willensgefühle, und dieser Zug ist um so auffälliger, als von dem im Drange des Lebens stehenden Helden Erhabenheit erwartet wird: aber jede Regung, welche ihm die innere oder die äussere Harmonie stören könnte, weist er als einen fremden Tropfen in seinem Blute von sich.

Vor allem behauptet sich dieses Schöne der Innenwelt in der Lyrik; da das Schöne in den Wirrnissen des Lebens allzuleicht abstirbt oder zerstört wird, so wird es am ehesten von der poetischen Gattung erfasst, die sich darauf beschränkt, einen verhältnismässig eng begrenzten Seelenvorgang festzuhalten und zu feiern.

Es wird sehr selten Menschen geben, welche die harmonische Schönheit oder schöne Harmonie des Willensgefühls dauernd zu behaupten vermögen. Das Leben greift zu gewaltsam ein in unsere Seele, als dass ihr Friede ungestört bleiben könnte. Sinnig hat Rückert auf diese Thatsache hingewiesen, in einem Gedicht aus der „Weisheit des Brahmanen“:[1])

Das Schöne stammet her vom Schonen, es ist zart
Und will behandelt sein wie Blumen edler Art;
Wie Blumen vor dem Frost und rauher Stürme Drohen
Will es geschonet sein, verschont von allem Rohen.

Aber die Einzelnen erreichen doch ein ganz verschiedenes Verhältnis zu diesem Ideal des Willensgefühls; Frauen nähern sich ihm leichter und häufiger als Männer. Unter den deutschen Dichtern hat keiner so sehr die Schönheit des Thuns und Denkens in sich ausgebildet und gepflegt wie Goethe. Freilich hat er als ein Mann von starker Willenskraft sich durchaus nicht nur nach dieser Seite bethätigt; er würde sich sonst nicht so glänzend im Leben haben behaupten können. Aber er gewährte doch den Wahrnehmungsmotiven einen verhältnismässig freien Spielraum, er that vieles, dem Zuge seines Herzens folgend, was andere Männer, die sich von den Verstandesmotiven bestimmen lassen, nimmermehr gethan hätten: man denke vor allem an sein Verhalten in der Liebe. Doch noch viel deutlicher verrät sich der Schönheitsdrang seiner Seele in dem unablässigen Streben nach innerer und äusserer Harmonie. Er flieht alle störenden Eindrücke, er sucht alle negativen Willensgefühle zu überwinden und von sich fern zu halten; wir haben gesehen: sobald die Leidenschaft seinen Geist zu verwirren und zu trüben droht, bietet er alles auf, um das harmonische Gleichgewicht wieder zu gewinnen. Und ebenso ist ihm aller Hass, Neid, Widerspruch, aller Streit und Hader unter den Menschen zuwider, kurz, alle Formen des negativen Willensgefühls gegenüber anderen. Verhasst ist ihm das

[1]) Rückerts Werke, hg. v. G. Ellinger, Bd. 2, S. 83 (Leipz. 1897).

Zerstören, und erwünscht alles Aufbauen und positive Schaffen. Er selbst hat sich frei gehalten von allen Regungen „hässlicher“ Leidenschaften, insbesondere ist durch die neuere Forschung die Wahrheit jenes berühmten Ausspruches von ihm immer entschiedener bestätigt worden:

> Und was ich auch für Wege geloffen
> Auf'm Neidpfad habt ihr mich nie betroffen.[1])

All diese Züge deuten auf die Schönheit seines Denkens und Thuns, auf sein Verlangen nach freiester Harmonie der Seele hin. Von diesem ästhetischen Gesichtspunkt aus wird Goethes Verhalten in jeder Hinsicht am leichtesten verständlich: er ist von dem unablässigen Streben erfüllt, sein Inneres zu vervollkommnen; aber er thut dies nicht dadurch, dass er seine Natur moralisch einengt, zwingt und in fremde Bahnen leitet, sondern er will vielmehr sich nur alles fernhalten, wodurch die Natur gehemmt werden könnte, sich vielseitig, von innen heraus und nach ihrem eigenen Gesetz zu entwickeln. Dieses Streben nach innerer Freiheit und Harmonie ist aber nicht in erster Linie moralisch, sondern ästhetisch; es ist das Streben nach Schönheit der Willensgefühle.

20. Erfordern diese Willensgefühle eine etwas genauere Erörterung, so ist dagegen über das Schöne der Schicksalsgefühle nicht viel zu sagen. Schön nennen wir einen Tag, ein Jahr u. s. w., dessen Erlebnisse uns intensive Lustgefühle erweckt haben; eine Lebenswendung ist schön, wenn sie erstens unsere Seele in starke Bewegung setzt und mit innerster Lebendigkeit erfüllt, wenn sie also das allgemeine Merkmal des Aesthetischen aufweist, und zweitens, wenn der neue Lebensinhalt, der uns geboten wird, in Harmonie steht mit dem innersten Entwickelungsdrang und Entwickelungsgesetz unserer Seele, wenn durch ihn die freie Entfaltung schöner Willensgefühle begünstigt, erleichtert und gesteigert wird. Wir haben ja gesehen, dass sich die Schicksalsgefühle und

[1]) Werke, Weim. Ausg., Bd. 2, S. 241 („Sprichwörtlich“, V. 410f.).



Willensgefühle eng miteinander verbinden, und dass sie bestimmend aufeinander zurückwirken (vgl. S. 159). So macht sich also auch hier der Begriff der Harmonie geltend: schön ist das Schicksal, das unser geistiges Sein harmonisch befördert. Die Anwendung des Begriffes schön gerade auch in Beziehung auf die Schicksalsgefühle ist durch den allgemeinen Sprachgebrauch weit verbreitet.

21. Und endlich wird das Wort seit den Tagen Rousseaus und Goethes mit Vorliebe auch auf die ganze Person bezogen: die *schöne Seele* der „Neuen Héloïse" und vor allem die des „Wilhelm Meister" weisen aber bereits auf eine krankhafte Steigerung des Mitgefühls und des religiösen Gefühls hin. Hier ist der Begriff der geistigen Schönheit schon etwas überspannt. In reinerer Form bedeutet er nichts anderes als die dauernde Disposition zur Entwickelung schöner Willensgefühle; und solche Disposition kann nur derjenige frei bethätigen, dem das Leben wie ein stiller Bach klar und friedlich dahin fliesst. In diesem Sinne hat Schiller in seinen ästhetischen Schriften („Ueber Anmut und Würde") und in seinen Gedichten den Begriff der schönen Seele oft angewendet. Dem Manne, der sich im Kampfe ums Dasein bewähren muss, ist die Seelenschönheit freilich ein Zustand, den er sich immer aufs neue zu erobern hat. So bei Goethe.

22. Diese Thatsache deutet bereits auf die Grenzen hin, innerhalb deren sich das Schöne in jeder Hinsicht behaupten und geltend machen kann. In den Ausdrücken Schöngeist, Schönredner, Schönfärberei u. s. w. ist ein Tadel enthalten, und die Sprache verrät hierdurch schon, dass wir auch dem Schönen bestimmte Schranken gesetzt wissen wollen. Wer überall nur das Wohlgefallen, das Lustgefühl des Schönen erwecken will, wer auch das Hohle und Nichtige durch ansprechende Formen verbrämen will, der erreicht bei ernsten Geistern das Gegenteil seines Zweckes. Aber es kommt dies daher, dass der Schöngeist gerade die wichtigsten Forderungen der Schönheit nicht befriedigt: er begnügt sich in der Regel

mit wohlklingenden Formen, erreicht aber nie die wahre Schönheit des Geistes und lebt vielmehr in unklaren und unwahren Gedanken. Der Schöngeist erheuchelt und affektiert das Schöne, er besitzt es nicht. Die wahre Schönheit ist mit Reinheit, Unbefangenheit und Wahrhaftigkeit der Seele aufs innigste verbunden; der Schöngeist lebt dagegen in einer dumpfen Sphäre, wo die unholden Geister der Selbsttäuschung, Verlogenheit und tönenden Phrase heimisch sind.

Aber die Entartungen dürfen uns nicht hindern, den ewigen und unvergänglichen Zauber wahrer Schönheit als das höchste Gut der Kunst zu schätzen. Dadurch, dass die Dichter den zahlreichen verworren-trüben Lebensbildern, die sie entwerfen, immer wieder das Ideal tiefer Seelenschönheit gegenüberstellen, befreien und erheben sie uns im Drang und Kampf der Welt. Und dadurch, dass sie das Furchtbare und Ungeheure ihrer Darstellungen abtönen durch den Reiz schöner Formen, ermöglichen sie es uns erst, die Gefühlswerte des Lebens in allen Höhen und Tiefen auszukosten, ohne dass wir erdrückt und niedergeschmettert werden (vgl. S. 43ff.). So ist das Schöne die Grundbedingung aller Kunst, und wir können, wenn wir diese seine Bedeutung beachten, es wohl verstehen, dass es zu jener Vermengung des Schönen und Aesthetischen gekommen ist, die wir ablehnen müssen (S. 246ff.). Fassen wir die weitgreifende Bedeutung des Schönen ins Auge, so können wir den Worten eines Dichters zustimmen, der mit flammender Seele und inniger als seine Zeitgenossen nach diesem höchsten Gut der Kunst gerungen hat, ohne es jedoch ganz zu begreifen und zu erreichen, den Worten Platens in der „Verhängnisvollen Gabel:“ [1])

Weltgeheimnis ist die Schönheit, das uns lockt in Bild und Wort;
Wollt ihr sie dem Leben rauben, zieht mit ihr die Liebe fort:
Was noch atmet, zuckt und schaudert, alles sinkt in Nacht und Graus,
Und des Himmels Lampen löschen mit dem letzten Dichter aus!

---

[1]) Schlussparabase des 1. Aktes; Ausg. v. Wolff und Schweizer, Bd. 2, S. 24 (Leipz. 1895).



23. Eine übersichtliche zusammenfassende Definition des Schönen lässt sich nicht geben; sie hätte auf alle die erwähnten einzelnen Quellen dieses Gefühls hinzuweisen, würde also nur das ausführlich Gesagte in leicht misszuverstehender Knappheit wiederholen. Will man die höchst mannigfaltigen und verwickelten Arten des Schönen auf eine einfache Formel bringen, so könnte man höchstens sagen: „schön sind alle Erscheinungen der äusseren und inneren Welt, die durch die typische Vollkommenheit ihrer normalen und zwanglosen Ausbildung wohlgefällig wirken." Indessen wer wollte aus dieser blassen Formel all die Thatsachen herauslesen, auf die wir aufmerksam zu machen hatten? Es ist daher besser, von einer zusammenfassenden Definition abzusehen.

Aber noch eines Einwurfs wäre zu gedenken, des Einwurfs und der Frage: wozu denn all diese Betrachtungen nützlich seien? Man könne, so sagt man vielleicht, der Litteraturwissenschaft erfolgreich dienen, ohne sich um solche Begriffe, wie den hier behandelten, jemals Skrupel gemacht zu haben. Das soll gar nicht geleugnet werden; man kann auch litterarisch gewinnbringend arbeiten, ohne von Metrik etwas zu wissen, und doch gehört die Kenntnis der Metrik sehr oft zu dem unerlässlichen Rüstzeug des Litteraturforschers. Ebenso zweifellos giebt es viele Fälle, wo man ein litterarisches Denkmal nicht verstehen und kritisch würdigen kann, wenn man über das Schöne nicht sorgfältigst nachgedacht hat. So spielt z. B. dieser Begriff in Lessings „Laokoon" eine wichtige Rolle, und man kann oft die Beobachtung machen, dass Jünger unserer Wissenschaft, wenn sie die fraglichen Auslassungen erläutern sollen, sich in einer kläglichen Ratlosigkeit befinden. Die genaueste Interpretation dieser Dinge ist aber ebenso unerlässlich wie etwa die grammatische Interpretation eines in sprachlicher Hinsicht schwierigen Textes. Noch häufiger begegnet uns der Begriff des Schönen bei Schiller; er gebraucht ihn besonders in Bezug auf das Schöne der inneren Welt. Wenn man z. B. Theklas berühmtes Wort: „Das ist das Los des Schönen

auf der Erde“ erklären soll — wie kann man den tiefen Sinn ausschöpfen, ohne die Sache, um die es sich handelt, zu begreifen? Für den, der das nicht vermag, bleibt der Ausspruch eine wohlklingende Phrase. Und so liessen sich unzählige weitere Beispiele anführen.

Aber noch wichtiger als das Gesagte ist dies, dass wir für unsere eigene Analyse litterarischer Erzeugnisse des Begriffes schön gar nicht entraten können. So wird z. B. der fast unergründliche Reiz von Gretchens Wesen nur dann annähernd in Worte gefasst werden können, wenn man darin die einzelnen Elemente geistiger Schönheit nachweist. Dazu genügt es aber wiederum nicht, dass man ein dunkles Gefühl von dem Inhalt dieses Begriffes habe, sondern man muss ihn nach seinen wesentlichen Bestandteilen logisch zergliedern können.

Doch noch mehr. Die Erkenntnis des Schönen bildet, wenigstens unter Umständen, mit die Grundlage zum Verständnis anderer ästhetischer Begriffe; so werden wir ihn, um von weiteren Fällen hier zu geschweigen, bei der Erörterung des Tragischen nicht entbehren können. — Ist er aber von so umfassender Wichtigkeit, wie der Hinweis auf diese verschiedenen Fälle seiner Anwendung zeigt, so ist es nicht nur gerechtfertigt, sondern geboten, ihn in der Methodik der Litteraturwissenschaft genauer zu behandeln.

II. Das Erhabene.

1. Das Wort *erhaben* ist nichts anderes als das alte Partizipium praeteriti von *erheben*, es hat eine Form, die wir jetzt nur noch als Adjektivum verwenden (noch Wieland gebraucht gelegentlich *erhaben* für *erhoben*), ähnlich etwa wie wir das alte Partizipium *gediegen (gedigen)* von *gedeihen (gedîhen)* nur noch als Adjektivum kennen. Der alte Beziehungsbegriff *erhaben* — wir fragen stets, worüber etwas erhoben ist — hat in der Aesthetik seine relativische Bedeutung nahezu verloren, und das Erhabene wird in der Regel als eine absolute Beschaffenheit eines Gegenstandes oder einer Seelenregung betrachtet.

Gleichwohl kann der Inhalt des Begriffs nur dadurch erklärt werden, dass wir diese jetzt als selbstverständlich betrachtete und nicht mehr ausdrücklich hervorgehobene Beziehung zu einem anderen Begriff erschliessen. Welcher Art dieser vorläufig unbekannte andere Begriff sei, das ermitteln wir am einfachsten dadurch, dass wir das Erhabene mit dem Schönen vergleichen und es ihm gegenüberstellen.

Hier erkennen wir zunächst, dass der Begriff des Erhabenen auf ein engeres Lebensgebiet beschränkt ist als der des Schönen. Während es in vielen Fällen möglich ist, einer schönen Erscheinung, z. B. einem Natureindruck, einer Willenshandlung, einer Lebenswendung, eine analoge erhabene gegenüberzustellen, ist dies in anderen Fällen unmöglich. So steht dem sinnlich Schönen, d. h. dem Schönen der einfachen Empfindung, (S. 248), dem Schönen der harmonischen Gliederung, sowie dem körperlich Schönen der leichten und zweckmässigsten Lebensfunktion (S. 257) keine erhabene Gefühlsqualität zur Seite; desgleichen ist das Schöne, das wir in der zweckmässigen äusseren Form menschlicher Kunstprodukte erkennen (S. 258), ohne Parallele auf dem Gebiet des Erhabenen. Hiernach bleiben nur folgende Formen des Schönen zur Vergleichung übrig: 1. das Schöne der typisch vollkommenen Erscheinung der belebten äusseren Welt, 2. das Schöne der Willensgefühle, und 3. das der Schicksalsgefühle. Diese drei Formen lassen sich aber unter einen gemeinsamen Gesichtspunkt bringen: schön ist die ungehemmte, gesetzmässige, typisch normale Ausbildung des Lebens. Auch die Schicksalsgefühle fallen unter diesen Begriff, da sie für die Entwickelung der schönen Willensgefühle von massgebender Bedeutung sind.

Fragen wir nun, worüber der urspünglich relative Begriff des Erhabenen hinausweist, so kann die Antwort nur lauten: über das Schöne. Die ästhetische Eigenschaft des Erhabenen kann nur über eine andere ästhetische Eigenschaft der Dinge emporragen, und von Begriffen, die eine solche ausdrückten, bietet sich kein zweiter dar,

der hier in Betracht kommen könnte. So bliebe denn das Erhabene zunächst noch ein relativer Begriff: erhaben sind diejenigen Erscheinungen, die über die typisch vollkommene, d. h. schöne Ausbildung des normalen Lebens hinausragen. Indessen mit dieser allgemeinen Formel können wir uns nicht begnügen und müssen vielmehr ermitteln, welche besondere absolute Bedeutung dieser Begriff auf den einzelnen Lebensgebieten, wo er zur Verwendung kommt, gewinnt.

2. Zuvor ist jedoch noch einer Thatsache zu gedenken, die schon früher in Betracht gezogen wurde. Wir haben gesehen (S. 260), dass die anorganische Natur alsdann den Eindruck des Schönen macht, wenn sie durch die wohlgefällige Qualität ihrer Empfindungselemente sowie durch die harmonische Anordnung ihrer Teile ausgezeichnet ist, und wenn ihre Gebilde über eine gewisse Durchschnittsgrösse nicht hinausgehen. Das Erhabene kommt dagegen gerade dann zu stande, wenn wir auf Grund der uns eigenen Funktion der Vergleichung feststellen, dass ein Eindruck über das typische Mass von Kraft und Grösse mehr oder minder erheblich emporsteigt.

So erkennen wir, dass das Erhabene ein Grössenbegriff ist: erhaben sind alle Erscheinungen, die grösser sind als die typisch vollkommenen, d. h. schönen Gebilde der inneren und äusseren Welt, und grösser als die normalen Erscheinungen der organischen Natur. Kurz, erhaben ist alles, was über den Typus seiner Art hinausragt.

3. So nennen wir zahlreiche Naturerscheinungen erhaben: das scheinbar unendliche Meer, den weiten gestirnten Himmel, das mächtige Hochgebirge, die entfesselten Elemente u. s. w. — in allem erblicken wir die schaffende Kraft der Natur in solcher Grösse, dass wir uns vor ihr teils in Ehrfurcht, teils mit Grauen beugen. Und ebenso nennen wir erhaben alle Willensbethätigungen der Menschen, die auf ausserordentliche Steigerung des den Sterblichen verliehenen Kraftmasses deuten, und die sich in der Ueberwindung der schwersten Hindernisse bewähren. Hierbei kommen nicht nur die Bestrebungen

und Handlungen der Einzelnen, sondern ebenso sehr, ja vielleicht sogar in erster Linie des Gesamtbewusstseins in Betracht; so sind etwa die kühnen Regungen der Volksseele in Zeiten kriegerischer Erhebungen häufig erhaben. Endlich nennen wir auch erhaben die Macht des Schicksals, die in rätselhafter Weise das Leben der Menschen bestimmt und wendet, fördert und zerstört. Aber all diese Erscheinungen der äusseren und inneren Welt weisen über sich selbst hinaus auf eine letzte Ursache, die uns unerkennbar bleibt, sie weisen hin auf den letzten Grund alles Seins, auf die Gottheit. Daher ist das Erhabene mit dem religiösen Gefühl nahe verwandt, es findet in ihm seinen Abschluss, seine Vollendung.

In der christlichen Anschauung von dem Vater im Himmel, der uns liebend beisteht, und zu dem wir aufschauen als zu unserem gütigen Helfer, hat diese Erhabenheit des religiösen Gefühls allerdings eine eigenartige Milderung und Abtönung erfahren. Das ursprüngliche Bewusstsein naiver Völker, dem sich gewisse Richtungen der modernen Anschauung wieder anzunähern scheinen, sieht dagegen in dem Erhabenen, das die Welt durchdringt, nicht die gnadenreiche Güte eines liebenden Vaters, sondern eine zwiespältige Kraft: die Kraft des Schaffens, wie die der Zerstörung. Und diesen zwei Seiten des erhabenen Objekts entspricht das Gefühl, das es in uns hervorruft: wir werden, sobald ein Eindruck dieser Art unser Gemüt aufregt, bald von Bewunderung und Ehrfurcht, bald aber von Grauen und Schrecken ergriffen. Wir können das Erhabene der schaffenden Kraft als das positiv, das der zerstörenden als das negativ Erhabene bezeichnen.

4. Hier entsteht nun die Frage, ob man denn der zerstörenden Kraft des menschlichen Willens noch die auszeichnende Eigenschaft des Erhabenen beimessen könne? In der That werden sehr viele daran zweifeln, ob man blutdürstige Despoten von rücksichtsloser Thatkraft, ob man „Eroberer“, deren Lorbeer vom Fluche des Volkes welkt, ob man etwa Männer wie Attila, Napoleon, Richard III., Macbeth u. s. w. als erhabene

Naturen bezeichnen dürfe. Mich dünkt jedoch, dass wir hier an einem Punkte stehen, wo die Kollision der ästhetischen und moralischen Anschauung ein Schwanken des Sprachgebrauchs hervorgerufen hat, und eine Wandelung durchzusetzen bestrebt ist.

Es sei hier zunächst auf ein Beispiel hingewiesen. Ein jeder, der die Entstehungsgeschichte des „Fiesco“ zu entwickeln hat, pflegt bei dieser Gelegenheit an den von Peter Helferich Sturz übermittelten Bericht zu erinnern, dass Rousseau die Biographieen des Plutarch deshalb so hoch geschätzt habe, weil dieser sowohl grosse Tugendhafte als erhabene Verbrecher schildere — eine Aeusserung, die bekanntlich auf Schiller einen tiefen Eindruck machte. Da wäre also die gewaltige Willenskraft, die sich im Zerstören bekundet, ganz unbedenklich als erhaben bezeichnet, etwa wie wir die zerstörende Macht des Feuers oder des Wassers so benennen. Es ist dies eine Ausdrucksweise, die wegen der Verwendung, die der Begriff des Erhabenen beim Tragischen findet, auch zweifellos manches für sich hat. Gleichwohl werden wohl viele bei den Worten „erhabener Verbrecher“ stocken und stutzen — ein Verbrecher sei niemals erhaben, sagen sie, und ein erhabener Mensch niemals ein Verbrecher. Wie kommt es, dass der Ausdruck trotzdem auf Schiller so stark wirken konnte, auf Schiller, der sich als Dichter und Theoretiker durch seine tiefe Erfassung des Erhabenen hervorgethan hat?

Wir müssen hier, wie gesagt, auf einen Widerspruch der ästhetischen und moralischen Anschauung aufmerksam machen. Das ästhetische Gefühl, das wir hier erläutern, hängt von dem Eindruck einer ausserordentlichen Kraftbethätigung ab; die ausserordentliche Kraft der zerstörenden Willensbethätigung gilt aber als moralisch verdammenswert. Das letzte Ziel unserer moralischen Anschauung, dieses wichtigsten Entwickelungsproduktes unserer Seele, in dem sich die ganze sittliche Ordnung der Menschenwelt widerspiegelt, ist dieses: als gut das anzuerkennen, was mittelbar oder unmittelbar der Ausbildung unserer geistig-sittlichen Güter förderlich ist, als schlecht aber das zu

betrachten, was solche Entwickelung hemmt. Das moralische Urteil fragt also, ob der Wille die Richtung einschlage, die ihm durch die sittlichen Normen vorgeschrieben wird; dem ästhetischen Urteil ist es dagegen nicht sowohl um diese Richtung zu thun, als um das Mass der Willenskraft. Während das positiv Erhabene, wie wir sogleich sehen werden, den höchsten ethischen Forderungen Genüge thut, soll nun mit demselben Ausdruck erhaben auch das bedacht werden, was sich in teuflischer Zerstörung gefällt! Das widerstreitet dem Gefühl vieler. Aber es widerstreitet ihm nur deshalb, weil in dem positiv Erhabenen der sittliche Faktor, der ursprünglich nur eine Zugabe war, das Uebergewicht erlangt hat. Das Erhabene hat seinem Wesen nach mit dem Moralischen gar nichts zu schaffen; wäre es anders, so könnte der Begriff nicht auch auf das Naturleben angewendet werden, wo es keine Moral oder Unmoral giebt; er deutet nur auf ein Mass der Kraft hin. Das positiv Erhabene des Willens fällt aber mit der höchsten moralischen Bethätigung zusammen; dies hat zur Folge gehabt, dass man das Wesen dieser Form des Erhabenen mit im Moralischen gesehen hat, und dass man sich ein unmoralisches Erhabenes nicht mehr recht denken mag. So strebt unser Denken und Sprechen offenbar dahin, den ästhetischen Begriff, soweit er sich auf das Menschenleben bezieht, einzuengen. Auf diesem Entwickelungspunkte steht das Wort, und eine Verbindung wie „erhabener Verbrecher", die Schiller noch anstandslos hinnahm, macht den Leser unserer Zeit schon leicht etwas kopfscheu.

Wenn wir aber die Scheidung des positiv und negativ Erhabenen beachten, so liegt kein Grund vor, der modernen Beschränkung des Begriffes zuzustimmen, zumal doch in ihr eine Vermischung moralischer und ästhetischer Vorstellungen zum Ausdruck kommt, die der natürlichen Auffassung der Sache leicht schädlich werden kann.

5. Im Gegensatz zu den gewaltigen Bethätigungen der zerstörenden, „teuflischen" Leidenschaft stehen die Kundgebungen des Willens, die aus Vernunft-

motiven (vgl. S. 262) hervorgehen, die der Vorstellung eines hohen Ideals entspringen.[1]) Diese positiven Regungen, die sich also gerade in der Ueberwindung aller Störungen und Hindernisse, sei es in unserm Innern, sei es in der Aussenwelt bewähren, diese werden im engeren Sinne und nach allgemeinstem Sprachgebrauch erhaben genannt. Obwohl das typische Gefühl des Erhabenen zunächst nur aus der Vergegenwärtigung der ausserordentlichen Kraft des Willens abzuleiten ist, so wird doch diese Wirkung ohne Zweifel durch die hohe Befriedigung unseres sittlichen Gefühls gesteigert. Es liegt also bei dem Erhabenen der positiven Willensbethätigung der durchaus nicht immer anzutreffende Fall vor, dass das Aesthetische und Sittliche Hand in Hand gehen. Gleichwohl kann man die beiden Seiten des zusammengesetzten Gefühls noch ziemlich deutlich scheiden. Während z. B. Schiller für beide Formen der erhabenen Willensbethätigung, die positive wie die negative, veranlagt war, sehen wir Klopstock fast nur der positiven Seite seine Aufmerksamkeit zuwenden, und zwar in der Weise, dass man merkt, ihm ist der religiöse und moralische Inhalt seiner Kundgebungen wichtiger als der ästhetische Gefühlstypus des Erhabenen, der sich mit ihm verbindet.

6. Endlich können auch die Schicksalsgefühle (vgl. S. 158) den Charakter des positiv oder negativ Erhabenen annehmen; Glück und Unglück können gleicher Weise dieses ästhetische Gefühl erwecken. Wir sprechen von einem „erhabenen Moment“, wenn ein Mensch durch eine bedeutsame Fügung der Umstände aus schwerster Lebensgefahr errettet, etwa ein im Kampf mit den Fluten schon verloren gegebener durch eine Welle ans Land geworfen wird. Aber ebenso ist die zerstörende Uebermacht des Schicksals erhaben; so ist etwa die Grauen erweckende Verkettung der Begebenheiten im „König Oedipus“, in der „Braut von Messina“ u. s. w. erhaben. Der grosse Unterschied gegenüber dem Erhabenen des Willens liegt aber, wie jeder sieht, darin, dass das Schicksal

[1]) Vgl. hierzu auch S. 231.

unabhängig von Normen und Vorschriften handelt, während der Mensch dem Sittengesetz unterworfen bleibt. Erhaben nennen wir das Schicksal alsdann, wenn wir in seinen Fügungen die Wirkung einer gewaltigen, über das Gewöhnliche und Gesetzmässige hinausragenden Kraft erkennen, die Ungeheures schafft und Ungeheures zerstört, einer Kraft, so gross, dass wir sie der des transscendenten Schöpfers und Lenkers gleichsetzen, dass wir sie unmittelbar als von ihm ausgehend denken.

7. Die Aufgabe des Litteraturforschers besteht darin, die Elemente des Erhabenen in den Erzeugnissen eines jeden Dichters nachzuweisen und zu gruppieren, und den Gewinn solcher Erkenntnis zur Charakteristik zu verwerten. So tritt das Erhabene in Schillers Dichtung weit mehr hervor als in Goethes; es bildet einen wichtigen Zug seines Schaffens; verschiedene Formen, das Erhabene des positiven und negativen Willens wie dasjenige des Schicksals, bildet er mit gleicher Kraft aus; dagegen treten erhabene Naturschilderungen bei ihm mehr zurück, und es ist vielleicht als bemerkenswert zu betrachten, dass Karl Moor nach den Worten: „Wie herrlich die Sonne dort untergeht!“ sogleich auf das menschlich Erhabene zurückweist und antwortet: „So stirbt ein Held! Anbetungswürdig!“

Auf der anderen Seite gewährt Goethe dem menschlich Erhabenen, das natürlich auch bei ihm nicht fehlt, doch keinen so grossen Spielraum als dem Schönen; der Erhabenheit der Natur scheint er dagegen einen grösseren Anteil zu widmen als sein Freund; man denke nur etwa an „Faust“ und „Werther“, an den Gesang der Erzengel im „Prolog im Himmel“, an Werthers Brief vom 18. August, und an Fausts Worte beim Sonnenuntergang in der Szene vor dem Thor. Während Karl Moor ausruft: „So stirbt ein Held! Anbetungswürdig!“, verweilt Faust bei dem gewaltigen Naturschauspiel und wünschte nur, er hätte mehr als menschliche Kraft, dessen Herrlichkeit auszuschöpfen:

O, dass kein Flügel mich vom Boden hebt,
Ihr nach und immer nach zu streben!
Ich säh' im ew'gen Abendstrahl

Die stille Welt zu meinen Füssen,
Entzündet alle Höhn, beruhigt jedes Thal,
Den Silberbach in goldne Ströme fliessen u. s. w.

Gewiss ist der blosse Hinweis auf den leicht erkennbaren erhabenen Zug eines Dichters nur von verhältnismässig geringerem Belang; mehr schon verdient es Beachtung, welche Seiten der Welt dem Einzelnen dies mächtige Gefühl ehrfürchtigen Staunens erwecken. Am rechten Ort verwertet, wird auch dieser Begriff dazu dienen, das vielseitige Geheimnis der Poesie zu erläutern und aufzuhellen. Zeigt sich doch auch hier wieder, dass der Genius Schillers mit Vorliebe andere Bahnen einschlägt als derjenige seines grossen Freundes.

III. Das Tragische.[1])

1. Auch das Tragische gehört zu den objektiven ästhetischen Begriffen: es besteht nicht wie das Pathetische, Satirische, Humoristische u. s. w. in einer dauernden Gefühlsdisposition, die der Dichter gegenüber den Eindrücken der Welt hervorkehrt, sondern es deutet auf eine Eigenschaft, die das ästhetische Objekt besitzt, mag uns nun dieses Objekt im Leben gegenüber treten, oder mag es erst durch die schaffende oder umschaffende Thätigkeit des Dichters zu stande kommen. Aber wenn auch das Tragische auf eine Eigenschaft des Objekts hinweist, so ist es doch eine ästhetische Eigenschaft, d. h. also eine solche, deren Bedeutung nur darin besteht, dass sie im Subjekt, d. h. also zunächst im Dichter, dann aber im poetisch Geniessenden, starke und eigenartige Gefühle hervorruft. Das tragische Objekt ist uns also nur wegen des charakteristischen Gefühlstypus, den es erweckt, bemerkenswert.

[1]) Die Litteratur über das Tragische ist sehr gross. Von neueren Arbeiten nenne ich: Lipps, Der Streit über die Tragödie (Hamb. u. Leipz. 1891); viel Treffendes bringt Bulthaupt in seiner „Dramaturgie des Schauspiels“ vor (4. Aufl., Bd 1, S. 364 ff., Oldenb. u. Leipz. 1891); das weitaus Gründlichste enthält aber das soeben erschienene umfassende Werk von Joh. Volkelt, „Aesthetik des Tragischen“ (Münch. 1897).

Das Ziel unserer Untersuchung über diesen Gefühlstypus und seine objektive Grundlage ist ausschliesslich dieses: Massstäbe zu gewinnen, nach denen wir die einzelnen tragischen Erscheinungen abmessen, einteilen und würdigen können. Der sicherste Weg, um zu diesem Ziele zu gelangen, wäre: die Geschichte der tragischen Kunst zu verfolgen, und aus ihren thatsächlichen Gestaltungen des Tragischen das Wesen dieser ästhetischen Gefühlsform abzuleiten. Aber abgesehen davon, dass eine solch weite Wanderung überaus langwierig wäre, würden wir uns durch sie doch auch in einen eigentümlichen Widerspruch zu unserer eigentlichen Aufgabe stellen: wir wollen ja gerade erst die Gesichtspunkte gewinnen, von denen aus wir unsere historische Arbeit in Angriff nehmen können, denn wir fürchten, dass ohne solche Unterweisung diese Arbeit nicht zweckmässig von statten ginge; wir würden vielleicht gerade an den beachtenswertesten Erscheinungen teilnahmslos vorübergehen. In der That stossen wir nicht selten auf Erörterungen tragischer Werke, in denen über vieles Wissenswerte oder auch Gleichgültige berichtet, nur der besondere Charakter des Tragischen mit keinem Wörtchen berührt wird. Es ist daher unser Ziel, durch eine psychologische Analyse der in allen tragischen Darstellungen zu beobachtenden Thatsachen dem Betrachter und Erforscher der Litteratur die Gesichtspunkte, auf die er achten muss, zu erschliessen. Natürlich müssen wir uns auf Schritt und Tritt das Erkannte durch Beispiele erläutern.

2. Die tägliche Erfahrung lehrt, dass den schaffenden und aufbauenden Kräften der Welt zerstörende Kräfte unablässig entgegenwirken. Es gehört zum Wesen der wirkenden Natur, dass sie das Gewordene wieder vergehen lässt, und dass sie vieles, was sie geschaffen hat, durch gewaltsame Eingriffe selbst vernichtet; sie schwelgt in unerschöpflichem Reichtum, und mitten im Zerstören offenbart sie ihr sieghaftes Vermögen zu unbegrenzten Neuschöpfungen. Auch der Mensch, als der mächtigste Vollstrecker der wirkenden Natur, ist dieser zerstörenden

Kraft unterworfen, nicht nur der gesetzmässigen, sondern auch der gewaltsam eingreifenden, und nur soweit diese gewaltsame, unerwartete zerstörende Kraft ins Menschenleben eingreift, sprechen wir von tragischen Eindrücken. Die aussermenschliche Natur bildet für uns keinen Gegenstand tragischer Erschütterung. Aber auch durchaus nicht jede gewaltsame Zerstörung des menschlichen Lebens. Es muss vielmehr dieses menschliche Leben bestimmte ausgezeichnete Eigenschaften besitzen, wenn uns seine unerwartete äussere oder innere Vernichtung als tragisch erscheinen soll.

a) Der Gegenstand tragischer Vernichtung.

3. Wenn ein Durchschnittsmensch im gewöhnlichen Verlauf des Lebens unter einem schweren Schicksalsschlag zusammenbricht, so ist das traurig, aber nicht tragisch. Nur die Zerstörung einer poetisch bedeutsamen menschlichen Kraft (vgl. S. 55), nur die Zerstörung besonders wertvoller Lebensgüter erzeugt dieses typische ästhetische Gefühl, von dem wir sprechen. Das Tragische besteht nicht in einem einfachen Erleiden, sondern in einem Erleiden, das dort eintritt, wo Anspruch und Hoffnung auf besonders reiches Glück war; es besteht im Zerstören einer solchen Kraft, die das Durchschnittsmass mehr oder minder überragt, im Zerscheitern solcher Pläne, die aussergewöhnliches Heil versprachen, im Zerreissen solcher Bande, die als besonders teuer empfunden wurden. Bitterstes Weh statt des seligsten Glückes: dieser Kontrast zwischen Erwartung und Erfüllung, dieses unmittelbare Zusammenrücken der schneidendsten Gefühlsgegensätze macht das Wesen des Tragischen aus. Der erste Gesichtspunkt unserer Betrachtung besteht also darin zu beobachten, wie gross und von welchem Wert die Lebensgüter sind, welche der Vernichtung anheimfallen.

4. Leicht ist eine menschliche Eigenschaft zu erkennen, deren Untergang in uns das Gefühl des Tragischen erzeugt. Es ist das Erhabene (S. 272). Das Gefühl des Schmerzes,

das wir beim Zusammenbruch einer über das typische Mass hinausragenden menschlichen Kraft erfahren, besitzt stets jene gesteigerte Form, durch die sich das Tragische vom Traurigen so deutlich abhebt. Wenn ein Herakles, Achilleus, Hektor, Siegfried untergehen, so wird unser Herz ganz anders ergriffen als beim Tode eines Durchschnittsmenschen. Nun giebt es freilich im Leben keine Helden, die durch Erhabenheit des Wollens und Thuns an diese Idealgestalten des heroischen Mythus hinanreichten. Aber das Erhabene ist ein relativer Begriff, und jeder über den Typus ihrer Art merklich hinausragenden Grösse kann diese auszeichnende Eigenschaft zugesprochen werden. Tragisch ist die gewaltsame Vernichtung eines jeden aussergewöhnlichen Denkens, Schaffens und Wollens, tragisch z. B. die äussere oder innere Zerstörung eines Giordano Bruno, Huss, Ulrich von Hutten, Leopardi, Heinrich von Kleist u. s. w.

Sobald wir aber weitere Beispiele für die Tragik des erhabenen Menschenwillens anführen wollen, sehen wir uns unmittelbar vor die Frage gestellt, ob denn diese Erhabenheit des Wollens und Thuns sich nur im Schaffen und Aufbauen, oder auch im Zerstören bethätigen dürfe, ob also nur der Untergang des positiv oder auch der des negativ Erhabenen tragisch sei. Ja, die Frage wird noch verwickelter dadurch, dass wir sehr häufig Mischungen dieser beiden Formen des Erhabenen zu beobachten haben.

5. Zweifellos begleiten wir den Tod eines Richard III., eines Franz Moor u. s. w. zunächst mit einem Gefühl der höchsten Befriedigung darüber, dass, um mit Giordano Bruno zu reden, die *bestia trionfante* endlich unschädlich gemacht worden ist. Trotzdem enthält doch der Untergang auch solcher Naturen etwas Tragisches. Worin dieses besteht, erkennen wir deutlich, wenn wir Richard III. etwa mit einem so kümmerlichen Märchentyrannen wie Gessler im „Wilhelm Tell“ oder mit dem Jäger Kaspar im „Freischütz“ vergleichen. Sind diese Männer tot, so gewinnen wir auch nicht den geringsten tragischen Eindruck; wir

sagen: „er war von je ein Bösewicht“, oder: „werft das Scheusal in die Wolfsschlucht“, und die Sache ist abgethan. Dagegen hat die schaffende Natur in Richard eine so hervorragende Kraft gelegt, dass uns ihre Zerstörung immer noch ergreift, so sehr er selbst auch blutdürstig im Zerstören schwelgte. Wir sagen uns, dass die gewaltige Thatkraft dieses Fürsten Anspruch hätte, ein glänzendes Lebenslos zu ziehen, wenn er sich diesen Anspruch nicht durch unerhörte Frevel verscherzte; wir sehen ferner ihn selbst von überkühnen Hoffnungen auf ein aussergewöhnliches Glück erfüllt, und an Stelle dieses ersehnten Glückes ereilt ihn, innerlich und äusserlich, moralisch und physisch, zermalmende Vernichtung; der ungeheure Kontrast, der zum Tragischen erfordert wird, offenbart sich auch bei ihm: auf dem Gipfel des Lebens empfangen ihn, statt der lächelnden Fortuna, der Tod und alle Geister der Hölle. Richard ist vermöge seiner ausserordentlichen Thatkraft ein erhabener Verbrecher. Bei Franz Moor ist diese erhabene Kraft in viel geringerem Masse vorhanden, wenn sie auch nicht ganz fehlt. Die Tragik seines Untergangs, die gleichwohl nicht zu bestreiten ist, liegt vielmehr in der ausgesuchten Bitterkeit des Leidens, das ihn zerstört.

So ist also auch die vorzeitige gewaltsame Zerstörung des negativ Erhabenen tragisch, und zwar um so mehr, je grossartiger das Wollen und Vollbringen, je kühner die Hoffnungen des erhabenen Verbrechers sind. Ein Dieb ist kaum jemals eine tragische Figur, ein Mörder ist es häufig. Nur gesellt sich bei dem negativ Erhabenen zu dem tragischen Gefühl ein Gefühl der Befriedigung darüber, dass die Welt endlich von dem Dämon der Vernichtung befreit ist, und hierdurch wird das Tragische wesentlich abgestumpft. Die Tragik solcher Werke, in denen der Held zerstörend, nicht schaffend wirkt, beruht in der Regel vorwiegend auf den Erlebnissen der von ihm bedrängten Personen. So auch im „Richard“.

6. Wie sehr es aber notwendig ist, auch das negativ Erhabene zur Erläuterung des Tragischen heranzuziehen und also schlechthin von dem Erhabenen zu sprechen, das

ergiebt sich aus der Unmöglichkeit, die Grenzen des positiv und negativ Erhabenen immer scharf zu ziehen. Die schaffende und zerstörende Kraft, oder um es auf den nahe verwandten, wenn auch nicht ganz identischen üblicheren Ausdruck zu bringen, das Gute und Böse vermischt sich im Menschen zu so unlösbaren Gebilden, dass man oft nicht mehr sagen kann, welches von beiden überwiegt. Und es kommt hinzu, dass man unter Umständen eine Erscheinung, je nach dem Standpunkt, auf dem man steht, verschieden beurteilen, rühmen oder verdammen kann. Dagegen besteht selten ein Streit darüber, ob man einem Menschen die Kraft des Erhabenen — im neutralen Sinne des Wortes — zusprechen solle oder nicht. Man denke etwa an die Gefangennahme des ersten Napoleon und seine Ueberführung nach St. Helena. Es kann wohl kein Zweifel darüber bestehen, dass dieser Lebensvorgang (und kindlich wäre es, stets den leiblichen Tod für das Tragische zu verlangen) im höchsten Grade tragisch war; denn Napoleon war eine übermenschlich grosse Natur. Will man aber nun feststellen, ob in ihm das positiv oder negativ Erhabene überwogen habe, so wird man von verschiedenen Standpunkten aus zu verschiedenen Urteilen gelangen. Kommen hier die politischen und nationalen Anschauungen, Vorurteile und Leidenschaften mit in Frage, so giebt es doch andere Fälle, wo dergleichen nicht mitspricht und unser Urteil über das an der erhabenen tragischen Person zu Billigende oder zu Missbilligende gleichwohl schwankt. So besitzen etwa Karl Moor, Fiesco, Wallenstein u. s. w. ein mehr oder minder grosses Mass erhabener Willenskraft, aber das positive und negative Streben dieser Kraft ist unlösbar verschmolzen.

Wir dürfen also sagen: die Zerstörung der erhabenen Kraft im Menschen wirkt, wenn sie vorzeitig und gewaltsam erfolgt, stets tragisch, und zwar um so mehr, je gewaltiger das Erhabene ist. Aber beim Untergang des negativ Erhabenen erfahren wir gleichzeitig andere Gefühlseindrücke, durch die der Schmerz über die Zerstörung einer das Durchschnittsmass überragenden Kraft gemildert

und zurückgedrängt wird, ohne aber ganz zu verschwinden. Die „erhabenen Verbrecher“ besitzen gleichwohl volles Bürgerrecht in der tragischen Dichtung.

7. Indessen die Erhabenheit des Wollens, Thuns und Denkens ist durchaus nicht die einzige psychische Kraft, deren Untergang uns tragisch berührt. Während aber das Erhabene auch dem blöderen Auge sichtbar bleibt, ist die ausserdem zulässige Beschaffenheit der tragischen Person schwerer festzustellen. Selbst Volkelt findet meines Erachtens hier nicht ganz das erlösende Wort, wenn er den tragischen Eindruck einer Person von „der Forderung menschlicher Grösse abhängig macht.“ „Unter menschlicher Grösse“, so schreibt er (S. 65), „verstehe ich ein fühlbares Ueberragen des menschlichen Mittelmasses nach irgend einer bedeutungsvollen, wertvollen Seite hin.“ Einen grossen Teil der Ausführungen, die Volkelt in diesem Zusammenhange macht, werden alle Sachkenner ohne weiteres unterschreiben können; ich vermag mich aber nicht mit der eben erwähnten Formulierung des Kerns seiner Darlegung zu befreunden. Ich finde, man muss die Worte schon ziemlich pressen, wenn man z. B. bei Gretchen im „Faust“, die doch, wenn eine, den Erfordernissen des Tragischen genügt, „ein fühlbares Ueberragen des menschlichen Mittelmasses nach irgend einer bedeutungsvollen, wertvollen Seite hin“ wahrnehmen will. Es hat wenigstens bei dieser Fassung des Gedankens den Anschein, als ob die im Menschen wirkende Kraft doch etwas nach dem Erhabenen hinneigen müsse, wenn die Person tragisch brauchbar sein solle. Der Ausdruck „menschliche Grösse“, in den Volkelt seine Forderung zusammenfasst, bestätigt diese Annahme. Darnach müsste die typische Natur des Menschen nach einer Seite hin gesteigert sein. Dies möchte ich bestreiten. Insbesondere aber, denke ich, müsste es möglich sein, die psychischen Eigenschaften der nicht erhabenen tragischen Persönlichkeit etwas genauer zu beschreiben. Die Forderung, dass bei ihr ein fühlbares Ueberragen des menschlichen Mittelmasses nach irgend

einer bedeutungsvollen, wertvollen Seite hin zu beobachten sein müsse, ist unbestimmt. Da das Erhabene, das der tragischen Person zukommen kann, ein ästhetischer Begriff ist, so darf man erwarten, dass auch das nicht Erhabene in einem ästhetischen Begriffe müsse ausgedrückt werden können. Wir sehen nun häufig, dass die echteste tragische Wirkung auch bei einem nur normalen Mass menschlicher Kraft zustande kommt, wenn sich dieses seinem inneren Lebensgesetz entsprechend frei und ungehemmt entwickelt und sich (bis der tragische Konflikt eintritt) in Harmonie mit sich selbst und mit der Aussenwelt befindet, kurz wenn es den ästhetischen Typus des Schönen aufweist (vgl. S. 263). Dies ist z. B. in allerhöchstem Masse bei Gretchen der Fall, während man ihr „menschliche Grösse" nur dann nachrühmen kann, wenn man diesen Ausdruck in aussergewöhnlich weitem Sinne fasst.

Solcher Gestalten, die sich durch den Charakter des Schönen hervorthun, weist die neuere Poesie eine verhältnismässig grosse Anzahl auf, begreiflicher Weise vor allem Frauen und Mädchen. So wären etwa noch Julia, Cordelia, Desdemona, Mignon, Ottilie (in den „Wahlverwandtschaften"), allenfalls auch Luise Millerin, die Königin Elisabeth (im „Don Karlos"), Thekla, von Männern vor allem Egmont und Max Piccolomini (vgl. S. 266) u. v. a. m. als Beispiele solcher Tragik des Schönen anzuführen.

Wir erkennen also zunächst zwei Hauptfälle des tragischen Leidens: es kann die durch das Schicksal zerstörte, im menschlichen Willen sich kundgebende Kraft den ästhetischen Charakter des Erhabenen oder den des Schönen besitzen; der Gegenstand der tragischen Vernichtung sind hier also die durch besondere Vorzüge ausgezeichneten Willensgefühle der tragischen Person. Man kann daher diese Form der Tragik als die Tragik der erhabenen oder der schönen Willensgefühle von anderen Formen absondern.

8. Wenn die schöne Seele unter den wuchtigen Schlägen des tragischen Schicksals zusammenbricht, so wird sie in der Regel spurlos ausgetilgt. Nur die Erinnerung

an sie lebt in liebevollen Gemütern weiter, aber die Schönheit selbst ist ein Geschenk der Götter, dessen sich keiner durch Vorsatz und Absicht bemächtigen kann. Anders steht es mit den erhabenen Kräften des Geistes: sie sind nicht selten dem Tode überlegen, sie dauern fort, wenn auch ihr Träger untergeht, sie leben oft erst nach Jahren in weitesten Kreise wieder auf; denn das Erhabene kann durch Willen und Vorsatz aufs neue errungen werden. Je mehr sich das Erhabene der tragischen Gegenmacht gewachsen zeigt, um so mehr wird in der Wirkung des Tragischen die Lust neben dem Affekt des bittersten Schmerzes hervortreten; die Standhaftigkeit des erhabenen Gemüts wird alle rührselige Weichheit von dem Betrachter fernhalten.

Aber es giebt doch für diese Kraft des Erhabenen eine gewisse obere Grenze, die sie nicht überschreiten darf, ohne den Eindruck des Tragischen zu beeinträchtigen. Ist sie so gross, dass ihr die Gewalt der heftigsten Leiden kaum mehr fühlbar wird, kann ihrer Hoheit der Geist der Zerstörung nichts anhaben, so wird hierdurch die wesentlichste Seite des Tragischen, die eben in der Zerstörung oder Schädigung wertvoller geistiger Güter besteht, aufgehoben. So sind Christi Leiden und Tod nicht eigentlich tragisch, denn die erhabenen Güter des Geistes, die er der Welt gebracht hat, sind unabhängig von den physischen Leiden, die er ertragen musste, und sie wirken in unvergänglicher Grösse weiter. Der durchbohrende Schmerz des Tragischen verstummt gegenüber dem heiligen Jubel über die Erlösung der Menschheit.

Wir ersehen aus diesen Betrachtungen, welche Grenze dem erhabenen Wollen innerhalb des tragischen Vorganges gesetzt ist: es darf der Gegenmacht nicht absolut überlegen sein, sondern es muss durch deren Gewalt mehr oder minder geschädigt, wenn nicht vollends zerstört werden können.

9. Indessen mit dem Hinweis auf diese verhältnismässig allgemeinen Eigenschaften der tragischen Person ist doch

der kritisch-historischen Betrachtung noch nicht viel geholfen. Wie blass und schematisch würde eine grössere historische Darstellung ausfallen, wenn sie immer nur diese Massstäbe anlegen würde!

Es giebt zweifellos viele echt tragische Leiden, durch die weder erhabene noch schöne Willensgefühle der tragischen Person zerstört werden, Leiden solcher Menschen, deren Denken und Thun durch keinerlei ästhetische Vorzüge auffällt. Aber die Lebensgüter, deren sie sich erfreuen, ragen durch besonderen Reiz hervor und erwecken in ihrem Besitzer Schicksalsgefühle von hervorstechendem Werte, von einem Werte, der, da die Komponenten einer ästhetischen Erscheinung selbst immer nur ästhetischer Natur sein können, sich wiederum in ästhetischen Begriffen muss ausdrücken lassen. Da wir nun oben (S. 286 und S. 275) gesehen haben, dass auch die Schicksalsgefühle die Eigenschaft des Schönen oder die des Erhabenen besitzen können, so liegt die Antwort auf die Frage nach der Beschaffenheit dieser Begriffe sehr nahe: dass nämlich auch die Zerstörung positiv erhabener oder schöner Schicksalsgefühle den Eindruck des Tragischen hinterlässt. Allerdings müssen wir uns der oben (S. 159) erwähnten Thatsache erinnern, dass sich die Willens- und Schicksalsgefühle häufig und in mannigfaltigen Formen mit einander verbinden. Es wird also die Entscheidung, ob die Tragik der Willens- oder Schicksalsgefühle vorliege, im konkreten Falle nur a parte maiore zu geben sein. Auch bei Personen, deren Denken und Thun erhaben oder schön ist, sind es nicht diese Eigenschaften ihrer Seele allein, als vielmehr sehr oft auch die von ihnen besessenen geistigen Güter, ihre positiv erhabenen und schönen Schicksalsgefühle, deren Vernichtung tragisch wirkt. Nur wird eben die erhabene oder schöne Seele in der Regel reichere und wertvollere Güter dieser Art ihr eigen nennen als der Durchschnittsmensch.

Von diesem Gesichtspunkte aus erkennt man, dass in der altfränkischen Lehre von Opitz und seinen Vorgängern

und Zeitgenossen, ja noch von Gottsched, wonach in der Tragödie nur Könige und andere hochgestellte Personen auftreten sollten, doch ein kleiner berechtigter Kern steckt, denn eben sie besitzen meist aussergewöhnliche Lebensgüter, deren Vernichtung tragisch erregt. Nur ist diese Beschränkung auf einen engen und engsten Lebenskreis ein Zeichen eines höchst groben, oberflächlichen und durch eine servile Anschauung verseuchten Denkens.

Wir müssen die erhabenen und schönen Schicksalsgefühle, die tragischer Vernichtung anheimfallen können, im einzelnen betrachten und werden die Erörterung dieser Thatsachen zweckmässig mit einer Uebersicht über die tragischen Lebensgebiete verbinden, wobei dann allerdings auch auf die Zerstörung der durch ästhetische Vorzüge ausgezeichneten Willensgefühle des öfteren zurückgewiesen werden muss.

b) Die tragischen Lebensgebiete.

10. Nicht tragisch ist, wie aus dem Gesagten schon hervorgeht, die Zerstörung aller nur materiellen Güter. Es ist nicht tragisch, wenn ein Spekulant, der nur im Gelderwerb und daneben vielleicht in sinnlichem Wohlleben aufgeht, all seine Reichtümer verliert; denn weder die Willens-, noch die Schicksalsgefühle, die ihm zerstört werden, sind schön oder erhaben. Wohl aber kann das gleiche Ereignis tragisch wirken, wenn es einen Helden des Geistes wie Walter Scott trifft und diesen zwingt, um des Verdienstes und um der Ehre willen sich zu Tode zu arbeiten, kurz wenn die materielle Not geistige Kräfte von ausgezeichnetem Werte in Mitleidenschaft zieht. Nicht tragisch ist der Verlust der Gesundheit oder des Lebens, wenn nicht der Betroffene höherer Besitztümer hierdurch beraubt wird. Alles materielle und physische Leid kommt nur mittelbar für uns in Betracht.

Die tragische Zerstörung der schönen und erhabenen Schicksalsgefühle kann durch die Vorenthaltung des sehnlich erhofften, wie die Vernichtung des von uns besessenen Glückes erfolgen. Wenn das Glück zunächst noch

ein Gegenstand des Wunsches ist, so ist die Vernichtung in dem Augenblicke der endlichen Erfüllung am wirksamsten. So verscheidet Tristans lieberfülltes Herz in dem Augenblicke, als Isolde, die allein ihn heilen könnte, herbeieilt; so zieht Wagners Lohengrin in derselben Stunde von dannen, wo er zum ersten Male mit Elsa ohne Zeugen vereint ist und das seligste Glück geniessen will (während der Lohengrin des mittelhochdeutschen Gedichtes, der Vorlage Wagners, — viel schwächer — sich erst Jahre lang seiner Liebe erfreut und mit seiner Gemahlin mehrere Kinder gewinnt). So haben wir alle vor kurzer Zeit einen solchen Fall tragischen Unterganges fast in der Stunde der Erfüllung höchster Hoffnungen miterlebt und mit durchtrauert beim Heimgange des Kaisers Friedrich: das erhabenste Glück und das bitterste Leid grenzten unmittelbar aneinander. Die Fähigkeit, den tragischen Kontrast scharf und wuchtig herauszubilden, verrät immer den geborenen Tragiker.

In all diesen erwähnten Fällen ist es nicht der leibliche Tod, sondern die Vernichtung von Hoffnungen und Besitztümern des Geistes, die uns ergreift. Diese beiden Fälle, die tragische Zerstörung des Besitzes oder des erst Erstrebten, von einander getrennt zu halten, würde kaum von praktischem Werte sein.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, uns hier in einer schematischen Aufzählung alle die Lebensreize zu vergegenwärtigen, durch deren Vernichtung dem Menschen das Dasein innerlich oder äusserlich untergraben wird. Wie weit wir auch unsere Phantasie schweifen liessen, wir würden die Fülle der Möglichkeiten doch nicht annähernd erschöpfen. Die Gestaltungskraft des trotz aller Wiederholungen ins unbegrenzte neu schaffenden Lebens ist unermesslich. Aber es ist doch möglich, die historisch-kritische Betrachtung auf allgemeine Richtungen hinzuweisen, durch deren Berücksichtigung die Mannigfaltigkeit der Thatsachen in grosse Gruppen zerlegt werden kann. Dabei empfiehlt es sich, der früher (S. 161 ff.) erörterten Gebiete unseres Gefühlslebens eingedenk zu bleiben.

Wir fragen daher, ob der Dichter vorwiegend dazu neigt, die Güter des Selbstgefühls, oder die des Mitgefühls, des Nationalgefühls u. s. w. unter tragischen Schicksalsschlägen zu Grunde gehen zu lassen. Er wird gewiss immer nur solche Lebensgüter in den Mittelpunkt seiner Darstellung rücken, deren Werte ihm besonders teuer erscheinen, die er in der eignen Brust durchgefühlt oder die er mit inniger Sehnsucht selbst erstrebt hat.

So sehr wir uns bewusst bleiben müssen, dass die erwähnten verschiedenen Gebiete unseres geistigen Lebens unter einander in Verbindung stehen, und dass namentlich die Reize des Mitgefühls, des Sozial- und Nationalgefühls auf unser Selbstgefühl mächtig zurückwirken, da eben das Selbstgefühl die Grundlage jeder erspriesslichen Bethätigung unserer Seele bildet, so können wir doch die Nützlichkeit und praktische Brauchbarkeit der genannten Unterscheidungen nicht übersehen.

11. Die tragischen Leiden des Selbstgefühls sind mannigfaltigster Art. Tragisch ist die Hemmung oder Zerstörung einer bedeutenden geistigen Kraft durch physische Leiden, tragisch etwa, dass der gewaltige Geist eines Leopardi in zerbrechlichem Leibe schmachtet, dass ein Schiller auf seiner Siegeslaufbahn lange vor Erreichung des letzten Zieles in bestem Mannesalter zusammenbricht, dass ein Beethoven seine herrlichsten Tonschöpfungen nur vernehmen kann mit den Ohren des Geistes. Tragisch ist die Vorenthaltung von Ruhm und Ansehen, unter der sich der Genius Heinrich von Kleists verzehrte, tragisch die Leiden des Prometheus, tragisch die geistigen Fesseln, von denen ein Galilei bedrückt wurde, tragisch das Zerbrechen des Szepters höchster Macht in Kaiser Friedrichs Händen, tragisch die Hemmung des Erkenntnis- und Schaffensdranges eines Faust u. s. w. Gewiss, die Güter des Geistes, die in allen diesen Fällen gehemmt oder zerstört werden, sind solche von allgemeiner Bedeutung, denn eine jede Individualität gewinnt nur dadurch Wert und Gehalt, dass sie in der unendlichen Kette geistiger Kräfte ein bemerkenswertes Glied bildet; alle scheinbaren Lebensgüter,

deren fördernde Wirkung auf das enge Selbst eines Einzelnen beschränkt bleibt, sind in Wahrheit wertlos. Aber das bittre Weh der Vernichtung macht sich doch in den hier besprochenen Fällen allein oder vor allem geltend in dem Selbstgefühl des Betroffenen. Der Schauplatz des tragischen Jammers ist die Seele des einen Menschen, und nur in dem sympathetischen Gefühl eines mehr oder minder begrenzten Kreises findet das Leid einen bald heftigen, bald schwachen oder auch kaum vernehmbaren Widerhall (Kassandra). Die Bedeutung des Lebensgutes spiegelt sich aber zunächst und unmittelbar nur in dem Selbstgefühl des Einzelnen.

12. Anders ist es bei dem tragischen Leiden des Mitgefühls. Hier liegt die Tragik in dem Zerreissen der Bande, die Mensch und Mensch verknüpfen. Das geistige Gut, das zerstört wird, besteht in den Beziehungen der Sympathie, durch die der eine mit dem anderen verbunden ist, in der Liebe, die er giebt und nimmt, und durch die sein Leben in den grossen Zusammenhang menschlicher Geschicke eingeordnet ist. Wir sahen oben (S. 172): nicht die farblose allgemeine Menschenliebe, sondern die festen Bande der Blutsverwandtschaft, Geschlechtsliebe und Freundschaft bilden den Kern des Mitgefühls, die Bande, deren Heiligkeit und Wert durch Satzung und Anschauung unzähliger Geschlechter anerkannt und verstärkt worden ist. Werden diese Bande durch Eingriffe der Welt und des Schicksals zerstört, so schwindet zugleich aller Reiz und Gehalt des Lebens; das Herz, dem dieses Glück des Mitgefühls geraubt wird, ist vernichtet. So kann Romeo ohne Julia, Thekla ohne Max, Goethes Nausikaa ohne Odysseus die Bürde des Lebens nicht länger ertragen.

Aber der Hauptfall der Tragik des Mitgefühls besteht darin, dass nicht durch andere Personen oder durch die Fügung der Umstände, sondern eben durch die Person selbst das Band der Liebe zerrissen wird, mit der die innigsten Beziehungen bestehen sollten; und am tragischsten ist die Verwicklung dort, wo an die Stelle der Liebe töd-

licher Hass tritt. Schon Aristoteles hat auf die erschütternde Tragik solcher Konflikte, wie die Tötung des Bruders durch den Bruder, des Vaters oder der Mutter durch den Sohn, des Sohnes durch die Mutter u. dgl. m., hingewiesen.[1]) So sind die Thaten eines Orestes, einer Medea, eines Oedipus, eines Guelfo, (in den „Zwillingen"), eines Guido (im „Julius von Tarent"), eines Karl Moor, eines Cesar (in der „Braut von Messina"), die Konflikte zwischen Vater und Sohn in „Kabale und Liebe", im „Don Karlos", (in geringerem Grade auch in den „Piccolomini"), Wotans Verstossung seiner Lieblingstochter Brünnhild (in Wagners „Walküre") u. s. w. u. s. w. von mehr oder minder grauenhafter Tragik. Der Kontrast zwischen der erwarteten liebevollen Pflege des anderen Lebens und seiner erbitterten Vernichtung zerschneidet unsere Seele.

13. Auch die Zerreissung der nicht durch die Natur, sondern allein durch den Trieb unseres Herzens geknüpften Bande der Freundschaft oder Verehrung gehört hierher. So sind der Kampf Rüdigers von Bechelaren gegen seine Freunde, die burgundischen Helden, Max Piccolominis Abwendung von dem bisher vergötterten Feldherrn Beispiele dieser Art herzdurchbohrender Tragik des Mitgefühls. An Stelle der Liebe und Verehrung tritt Zerstörung des bisher innig geliebten Lebens oder dauernde Loslösung von ihm; und der furchtbare Kontrast zwischen Wunsch und Wirklichkeit wird noch dadurch gesteigert, dass Rüdiger mit eigener Hand sich gegen diejenigen wenden muss, die er liebt. Max Piccolomini, der wenigstens nicht selbst gegen den bisher vergötterten Feldherrn das Schwert zu führen braucht, ist seinerseits durch den gleichzeitigen noch viel schmerzlicheren Verlust seiner Liebe zu Thekla eine um so ergreifendere Figur. In beiden Fällen, wie auch in vielen der zuvor erwähnten, beruht der gewaltige tragische Konflikt darauf, dass die Seele des Handelnden von entgegengesetzten Willensgefühlen beherrscht wird. Hierauf kommen wir noch genauer zu sprechen (vgl. unten Absatz 32).

---

[1]) Aristoteles, Poetik, Kap. 14, Mitte.

14. Der wichtigste Fall dieser Tragik liegt aber in den Erschütterungen des Verhältnisses von Mann und Weib vor. Bei dem Ueberwiegen des erotischen Zuges in der modernen Litteratur sind hier alle Möglichkeiten des Konfliktes in einer reichen Fülle poetischer Gestaltungen erschöpft. Wir erkennen hier zunächst die Tragik der unerwiderten oder unerfüllbaren Liebeshoffnungen. Das grossartigste Beispiel bildet Goethes „Werther". Wie hier die Braut, so ist es im „Don Karlos" die Gattin, die sich dem Liebenden versagen muss. Das hohe Gut der Liebe kann nicht mehr geschenkt werden, da es bereits an einen anderen vergeben ist. Die antike Litteratur ist verhältnismässig arm an solchen Darstellungen; die tragische Liebe der Sappho ist in ihren Liedern nur angedeutet, und erst der moderne Dramatiker hat den poetischen Schatz, der hier verborgen lag, gehoben; Nausikaas Liebe zu Odysseus beruht auf Goethes Erfindung. Bis zur Ermüdung wiederholt sind Darstellungen unerwiderter Liebe bei den modernen Lyrikern, besonders seit Heine im „Lyrischen Intermezzo" die Tragik eines solchen Erlebnisses mit grosser dichterischer Kraft gestaltet hatte.

Nächst solcher Hemmung ersehnter Liebesbande infolge rein individuellen Widerstandes fesseln diejenigen Fälle unsere Aufmerksamkeit, wo wir durch die sozialen Verhältnisse den Wünschen des Herzens jede Erfüllung versagt sehen. Denken wir an die nicht seltenen, z. T. sehr berühmten Vorgänge, dass Fürsten dem geliebten Mädchen nicht die Hand schenken dürfen, weil es unter ihrem Stande steht: die soziale Ordnung zwingt sie, die schönsten Schicksalsgefühle, die ihr Herz erfahren kann, das Glück der Liebe, selbst zu zerstören; oder denken wir an den tragischen Konflikt, der die ersten beiden Akte von „Kabale und Liebe" beherrscht u. s. w. Nicht selten werden sich solche Fälle sozialer tragischer Liebeshemmung mit den zuvor erwähnten individuellen Hindernissen vereinigen, wie z. B. im weiteren Verlauf von „Kabale und Liebe", wo Luise, eingeschüchtert durch den Widerspruch der Welt, zur Entsagung bereit ist. Noch häufiger aber leiten solche

Begebenheiten sozialer Liebeshemmung zu der Gruppe der viel grossartigeren Liebeskonflikte, die in der gewaltsamen Zerstörung der bereits fest geknüpften Bande bestehen, der Konflikte, die dem Vollzug der innigsten Vereinigung folgen.

15. Hier haben wir uns zunächst, im unmittelbaren Anschluss an das eben Gesagte, all das tragische Leid zu vergegenwärtigen, das aus dem Widerspruch Einzelner oder aus dem Widerspruch der sozialen und sittlichen Ordnung gegen das Glück der Herzen entspringt, wozu sich dann nicht selten noch eine tragische Verwickelung der Umstände gesellt. Der Konflikt kann früh oder spät ausbrechen, ja er kann viele Jahre lang zurückgehalten werden und erst hervorbrechen, wenn das Kind heimlicher oder verbotener Liebe als ein Erwachsenes ins Leben tritt und Rechte geltend macht, die ihm verkümmert oder vorenthalten werden, oder wenn es sich als ein Ankläger gegen die eignen Erzeuger richtet. Doch dies ist erst ein sekundärer und abgeleiteter Fall dieser Tragik des Mitgefühls. Das gewöhnlichste, in Volks- und Kunstballaden und in vielen dramatischen Darstellungen behandelte Ereignis ist dieses, dass dem holden Glück der Liebe die Schande auf den Fersen folgt, dass das gefallene Mädchen verstossen und verachtet wird, dass es in Verzweiflung und Wahnsinn gerät und sich gar gegen das neugeborene Leben mörderisch wendet. So in der Gretchentragödie, in Wagners „Kindermörderin“, in „des Pfarrers Tochter von Taubenhain“ u. s. w. u. s. w. Oder in reineren Formen wiederholt sich dasselbe Leid heimlicher Liebe in dem niemals auszuschöpfenden tragischen Erlebnis der Agnes Bernauer u. dgl. m.

Doch auch dort, wo sich die Welt zur direkten Bekämpfung des Liebesglückes nicht berechtigt oder nicht mächtig genug glaubt, raubt sie dem Herzen nicht selten dieses ihm teuerste Gut der Liebe: sie thut es, indem sie das Gift der Eifersucht ausstreut und den scheinbar Hintergangenen veranlasst, selbst das kostbarste Gut seiner Seele zu zerstören. So im „Othello“ und in „Kabale und Liebe“.

16. Dieser Fall führt uns zu der Fülle tragischer Konflikte hinüber, die ihren Ursprung in dem Herzen eines der Liebenden selbst haben. Zunächst liegt der Grund allein in dem Erlöschen oder der Ablenkung des Gefühls, in der dämonischen Unrast oder der flatterhaften Untreue des einen Liebenden. Ein Thema, von dem Goethes Dichtung vielfach widerhallt. So im „Götz", „Clavigo", in der „Stella", in den „Wahlverwandtschaften", in verschiedenen Gedichten u. s. w.; es findet bei Goethe seine Lebensgrundlage in dem Verhältnis zu Friederike u. a. Gesteigert wird solche Tragik, wenn die innigsten, anerkannten Bande lange Zeit bestanden haben, und überdies der abtrünnige Teil sich gegen das Leben des anderen wendet, wie Klytämnestra gegen Agamemnon, oder Herodes gegen Mariamne, oder wenn die verschmähte Geliebte Rache schmiedet, wie die Eboli gegen Don Karlos, Lady Marwood gegen Mellefont, Orsina gegen den Prinzen u. s. w. u. s. w.

17. Mag ein solcher Hinweis auf die Hauptgruppen der Liebestragik nur die wesentlichsten Fälle andeutend bezeichnen und manche verheerende Störungen erotischer Verirrungen geflissentlich übergehen, so ist dagegen über die Tragik des Verlustes sozialer, politischer, nationaler und religiöser Güter, die der Einzelne mit Inbrunst erfasst und hochhält, nicht viel zu sagen. Es sind Ideale, die am Widerstand der Welt zerscheitern. So der soziale Reformplan eines Karl Moor, der politische eines Posa, der nationale eines Schill, der religiöse eines Huss. Die Willens- und Schicksalsgefühle, die hier tragisch zerstört werden, sind durchweg von der erhabenen Art, während sich die Liebestragik meist auf das Schöne erstreckt. Hier gruppieren sich die Thatsachen leicht von selbst. Aber auch hier werden nicht nur Hoffnungen und Ideale vernichtet, sondern auch ererbte oder längst in Besitz genommene Güter geraubt, und verschärft wird solche Tragik alsdann, wenn die zerstörten Lebensgüter nicht nur dem Einzelnen, sondern seinem ganzen Geschlecht genommen erscheinen, oder wenn sie Lebenswerte ausmachen, die dem Gesamtbewussten teuer waren oder teuer sind:

so lag mit dem Haupte Ludwigs XVI. zugleich das französische Königtum und eine an Glanz reiche Vergangenheit auf dem Block. Doch schon dieser Fall zeigt, dass solche Lebensgüter nicht selten schon innerlich zerbröckelt und zerfallen sind, dass ihre Erhabenheit mehr in der Vergangenheit als in der Gegenwart liegt, und dass der tragische Kontrast zwischen Wunsch und Erfüllung nicht mehr mit erschütternder Wucht und Schärfe zur Geltung kommt.

18. Diese Erscheinungen führen uns unmittelbar zur Erkenntnis einer anderen wichtigen Thatsache: dass nämlich das Tragische nicht an das einzelne Bewusstsein geknüpft zu sein braucht, sondern sich auch auf das Gesamtbewusstsein, eine mehr oder minder grosse Interessengemeinschaft erstrecken kann. So waren z. B. die Leiden Deutschlands während des dreissigjährigen Krieges und unter der Napoleonischen Herrschaft tragisch; tragisch war der Untergang Polens oder dessen langsames Verbluten — wie immer man auch vom politischen Standpunkte hierüber denken mag. Tragisch war auch, um auf einen engeren Gemeinschaftskreis hinzuweisen, die Unterdrückung der freiheitlich und national gesinnten alten Burschenschaft durch die Macht der politischen Reaktion u. dgl. m. In allen diesen Fällen bildet nicht ein Einzelner, sondern das Gesamtbewusstsein den tragischen Helden, und dies Gesamtbewusstsein ist um so mehr zum tragischen Subjekt geeignet, als die in ihm wirkende Kraft ohne weiteres den Charakter des Grossen und Erhabenen besitzt (vgl. S. 275), welcher mehr als alle anderen Eigenschaften den tragischen Eindruck begünstigt. So erkennen wir auch hier, dass die psychologisch-ästhetische Analyse unvollkommen bleiben und höchst wichtige Gesichtspunkte unbeachtet lassen würde, wenn sie die reale Bedeutung des Gesamtwillens übersehen und in dem geistigen Leben nur ein Zusammenwirken einer grossen oder unbegrenzten Anzahl einzelner Kräfte erblicken würde (vgl. oben S. 13 ff. und S. 187 ff.).

19. Gewiss darf der Gewinn, den wir durch eine solche Gruppierung der Thatsachen erzielen, nicht überschätzt

werden, aber sie erleichtert es uns doch, das Gebiet, auf dem sich die tragische Muse eines jeden Dichters mit Vorliebe ansiedelt, schnell zu erkennen, und sie befähigt uns zur bequemen Vergleichung der verwandten Erscheinungen, da wir das Zusammengehörige auf diese Weise ohne weiteres in unserem Denken zu verbinden lernen. So ist es z. B. charakteristisch, dass Goethe ganz überwiegend die Liebestragik gestaltet und deren Zauber z. B. sogar in den „Egmont“ hineinlegt, wo der Stoff nach einer ganz anderen Richtung drängte, während Schiller auch die tragischen Verwickelungen im Verhältnis von Vater und Sohn, Bruder und Bruder, Bruder und Schwester, sowie die soziale, politische und nationale Tragik gestaltet.

Es ist aber weiterhin zu beachten, dass nicht selten in ein und demselben Werke verschiedene Formen des Tragischen mit einander vereinigt sind, ja, dass dies sogar der gewöhnliche Fall ist. Der sogenante Held kann in mehr als einer Richtung tragisch verstrickt sein, oder es können sich verschiedene Formen des Tragischen in seiner Seele nach einander ablösen, und ferner sind noch ausser dem Helden andere Personen des Werkes in tragische Konflikte gezogen. Ein lehrreiches Beispiel in dieser Hinsicht ist der „Don Karlos“: das Drama leidet an einer Ueberfülle tragischer Motive — ein Fehler, der sich einerseits aus dem allzu grossen Stoffreichtum der Hauptquelle Schillers, der geschichtlichen Novelle des St. Réal, anderseits durch die Wandelungen erklärt, die der Plan während der langen Entstehungszeit des Dramas erfuhr. Hier, im „Don Karlos“, sind etwa fünf solcher tragischer Hauptmotive zu unterscheiden: der Liebe zur Mutter muss der Held entsagen, das Verhältnis zum Vater ist tragisch gespannt, das Sehnen nach Befreiung der Niederlande wird nicht befriedigt. Diese drei Motive bewegen die Seele des Prinzen. Dazu kommt dann als viertes, dass Posas hochfliegende Pläne mit seinem Leben scheitern, und als fünftes die tragischen Liebeswirren der Eboli. Bei dieser Fülle des Stoffes ist es begreiflich, dass nicht alle diese Motive bis zu ihrem Ende verfolgt und durchgeführt

worden sind: so verläuft die Liebeshandlung fast im Sande, als die politische in den Vordergrund tritt.

20. Verrät Schiller in dieser Häufung tragischer Handlungen die Vielseitigkeit seiner Begabung nach dieser Richtung, zugleich aber auch eine gewisse Unfertigkeit, sie ganz auszunutzen, so bewährt sich Goethe in seiner grossartigsten tragischen Schöpfung, in der Gretchentragödie, als Meister der Kunst, die tragische Poesie bis zum Grunde zu erschöpfen. Er hat nur das eine Motiv gewählt, die liebevolle Hingabe im Widerspruch zu den Satzungen der Welt, aber die Leiden, die hieraus entspringen, ziehen den denkbar weitesten Kreis; alle Bande von Gretchens irdischem Sein zerreissen: Mutter und Bruder sterben durch Gretchens Schuld, der Geliebte weilt in der Ferne, sie tötet ihr Kind, erdrückt von Gewissensbissen und dem Gefühl ihrer Schande, verfällt sie dem Gericht. Es gab keinen Schmerz dieser Welt mehr, der ihren Zustand noch hätte verschlimmern können. Es ist ihr jeder Halt, jedes Glück, ja die Möglichkeit jedes Glückes geraubt. So hat Goethe das eine tragische Motiv bis in seine letzten Ausläufer verfolgt, und er hat viel gegeben, während Schiller im „Don Karlos" auf einem verhältnismässig weiten tragischen Felde gleichsam Raubbau getrieben hat. Das Beispiel des „Faust" zeigt uns, dass wir nicht genug daran thun, festzustellen, auf welchem Gebiet oder auf welchen Gebieten sich das tragische Leiden vollzieht, sondern dass wir stets fragen müssen, eine wie grosse Summe von Lebensgütern es in Mitleidenschaft zieht und zugleich vernichtet.

Wichtiger aber noch als diese Menge der Lebensgüter ist ihre Beschaffenheit, denn je holder und lebenswerter das Zerstörte ist, um so grösser ist der durch die Vernichtung entstehende tragische Kontrast. Auch in dieser Hinsicht ist die Gretchentragödie von hinreissender Gewalt, denn das Seelenleben Gretchens, das uns der Dichter aufdeckt, ist schön wie der Kelch einer Blume, und das erste Glück ihrer Liebe von jener schier unfassbaren Seligkeit, die sich nur stammelnd verrät in dem Ausspruch: „mich




überläuft's". Dieses höchste Glück verwandelt sich in das tiefste Leid: es ist kein jammervollerer Kontrast denkbar als dieser, die Tragik ist von meisterhafter Vollendung.

c) Die tragische Gegenmacht.

21. Haben wir bei solchem Ausblick auf die geistigen Güter, die der tragischen Zerstörung verfallen, die un**überwindlichen Lebensmächte**, die das Leiden verursachen, schon nach gewissen Gruppen gesondert, so gilt es doch gewisse Eigenschaften dieser dem tragischen Helden entgegenstehenden Gewalten noch etwas genauer ins Auge zu fassen. Ebenso wie wir für die geistigen Güter, die zu Grunde gehen, eine gewisse Rangordnung festsetzen, so müssen wir dies auch thun für die Ursachen der tragischen Zerstörung.

Kräfte der Natur wie der Menschen können den Untergang herbeiführen, auch physische Leiden und nur durch das Naturgesetz veranlasster frühzeitiger Tod sind unter Umständen tragisch, wie z. B. bei Philoktet, Robert Guiscard, Leopardi, Beethoven, Schiller, Kaiser Friedrich. Wir erachten es aber als unangemessen, wenn der Lebensfaden durch einen rein **zufälligen Vorgang** der äusseren Welt plötzlich zerschnitten wird. Es wäre höchst ungeschickt, einen tragischen Helden etwa durch einen vom Dach fallenden Stein ums Leben zu bringen, obwohl natürlich auch auf solche Art und Weise höchst wertvolle geistige Güter untergehen können, obwohl also die eine Hauptforderung des tragischen Vorganges erfüllt wäre. Der historische Fiesco starb durch einen blossen Zufall: er glitt auf einem zu einer Galeere führenden Brett aus und wurde durch seine schwere Rüstung in die Fluten hinabgezogen; Schiller änderte diesen Zug mit Fug und Recht, er liess seinen Helden nicht ertrinken, sondern durch Verrina ertränkt werden.

Aus welchem Grunde ist nun ein solcher plötzlicher und unberechenbarer Untergang infolge von Störungen

in der materiellen Welt nicht tragisch? Ist es nur der der Zufall, der uns hier beleidigt? In der Regel findet man sich damit ab, die Sache so zu erklären. Der Zufall gilt als untragisch. Erinnern wir uns aber unserer früheren Betrachtungen (S. 221 ff.), wonach die Grenze von Zufall und notwendig begründetem Schicksal fliessend ist und je nach der Anschauung der Menschen verschieden gezogen wird, so muss uns doch diese Formulierung bedenklich machen. Wenn etwa ein Liebender, der der endlichen Erfüllung seiner Wünsche entgegen sieht, ein tragisches Ende dadurch findet, dass er ein Schiff besteigt, welches in Sturm und Wetter zerschellt, so dürfte mancher sagen: es war ein Zufall, dass er sich gerade diesem Schiffe anvertraute. Gleichwohl wäre ein solches Ereignis poetisch (wenn auch nicht dramatisch) brauchbar und echt tragisch. In diesem Beispiele wie in dem von dem herabfallenden Stein hat den Menschen ein unberechenbares und nicht notwendiges Geschick ereilt, aber der Unterschied beider Begebenheiten springt doch in die Augen: in der Tötung durch den herabfallenden Stein erblicken wir ein vereinzeltes *blödes Ohngefähr* ohne Sinn und Bedeutung, das Schiff zerschellt aber durch die *gewaltigsten Kräfte* dieses Seins, durch die *Elemente der Natur*, mit denen kein ewiger Bund zu flechten ist. Unberechenbar sind diese Kräfte, und ihr Wirken im einzelnen erscheint als rätselhaft und zufällig; aber sie bilden in eben dieser geheimnisvollen Beschaffenheit eine hervorragende Offenbarung des in der Welt wirkenden zerstörenden Prinzips, und hierdurch besitzen sie den Charakter der poetischen Bedeutsamkeit, dessen die tragischen Vorgänge des Lebens am allerwenigsten entraten können. Also nicht in dem Gegensatz von Zufall und Notwendigkeit dürfen wir den Massstab für die Beurteilung der tragischen Gegenmacht suchen, denn als Zufall kann man jedes Zusammenspiel heterogener Ursachen betrachten; sondern darauf kommt es an, ob die Ausschlag gebende Ursache des Geschehnisses auf eine bemerkenswerte, das Leben beherrschende und dem einzelnen Menschen überlegene Kraft hinweist oder nicht. Kurz, es muss die



physische Gegenmacht, welche die geistigen Güter der Menschen vernichtet, wiederum durch den ästhetischen Charakter des Erhabenen ausgezeichnet sein, und zwar natürlich des negativ Erhabenen; nur wenn eine solche Macht wirkt, verrät sich in dem tragischen Vorgang das typisch-bedeutsame Spiel menschlicher Lebenschancen, in dessen Vergegenwärtigung, wie wir sehen werden, für uns ein wichtiger Teil der erhebenden Wirkung des Tragischen liegt.

22. Ebendenselben Charakter muss die tragische Gegenmacht besitzen, wenn sie sich nicht durch physische, sondern durch geistige Kräfte, durch Menschenkräfte offenbart. Diese erhabenen geistigen Kräfte kann man nun wiederum nur dann sicher und leicht überschauen, wenn man sich der realen Bedeutung des Gesamtbewusstseins erinnert, wenn man die Rangordnung, die alles geistige Leben beherrscht, im Auge behält. Wer in dem Kampf der Menschen nur den Gegensatz einzelner Individuen erblickt, wer die Mächte der Geschichte und der Gesellschaft nicht als lebendig wirksam betrachtet, und zwar deshalb nicht betrachtet, weil sie sich natürlich immer nur durch das Schaffen und Handeln vieler Einzelnen offenbaren, der vermag zu einer befriedigenden Erklärung des tragischen Schicksals nicht zu gelangen. Das geistige Milieu der sozialen, staatlichen, sittlichen und religiösen Satzungen und Anschauungen bildet eine Stufenfolge realer Lebensmächte, die dem Einzelnen überlegen sind und, verglichen mit dem individuellen Denken und Fühlen, gleichfalls unter allen Umständen den Charakter des Erhabenen besitzen. Scheitert der Mensch durch die feindliche Berührung mit diesen Kräften, so verkündet sich in dem tragischen Untergang wieder nur die Abhängigkeit unseres kleinen Selbst von den weltbeherrschenden Mächten.

Allerdings sind diese Mächte historisch wandelbar, und das Mass ihres inneren Wertes ist in den verschiedenen Zeiten verschieden. Der Einzelne hegt nicht selten Anschauungen und Ueberzeugungen, die denen des Gesamtbewusstseins weitaus überlegen sind. So wollen etwa Karl

Moor, Posa, Huss u. s. w. gesündere soziale, politische und religiöse Zustände herbeiführen, als diejenigen waren, welche das Gesamtbewusstsein bis dahin billigte oder ertrug. Dieses letztere wird nicht selten von Einzelnen oder von einem begrenzten Kreise der Gesellschaft für ihre individuellen Zwecke ausgebeutet: sie verlangen und erreichen, dass die Gesamtheit denke und thue, was ihren, der Einzelnen, Herrschaftsgelüsten frommt. Es ist daher stets bei einem solchen Konflikt des Einzelnen mit den Kräften der Gemeinschaft zu beachten, ob das Streben dahin geht, eine Korrektur des Gesamtbewusstseins herbeizuführen, oder ob der Einzelne in der Verfolgung rein individueller Zwecke durch den Widerstand des Gesamtbewusstseins scheitert. Für den ersteren Fall haben wir schon Karl Moor, Posa und Huss als Beispiele angeführt, für den zweiten Fall giebt es deren unzählige, und man wüsste nicht, wo man mit Anführungen beginnen und wo aufhören sollte, wenn es nicht notwendig wäre, unter den Bethätigungsweisen des Gesamtbewusstseins noch mehrere Hauptformen zu unterscheiden.

23. Wir haben oben gesehen, wie sich die verschiedenen Kreise des geistigen Lebens sondern, wie neben die persönlichen Interessen, die sich durch das Selbstgefühl und Mitgefühl äussern, die sozialen, staatlichen und nationalen Interessen treten, und wie sich innerhalb dieser verschiedenen Kreise teils typische, teils konventionelle, teils individuelle Anschauungen kundgeben (vgl. S. 203 ff.). Die Bethätigung des Gesamtbewusstseins erschöpft sich aber nicht in Anschauungen und Gefühlen, sondern sie hat zu festen Satzungen und unverbrüchlichen Willensvorschriften geführt, durch deren Beachtung die *sittliche und rechtliche Ordnung des menschlichen Lebens* allein gesichert erscheint, und deren Wert so gross ist, dass sie von jedem normalen Bewusstsein als ein besonders heiliges Gut anerkannt werden und in jedem durch höchst intensive Gefühle sich geltend machen. Dieses Bewusstsein einer sittlichen Weltordnung ist ein auf Urzeiten zurückweisendes Entwickelungsprodukt des menschlichen Geistes, zu dessen Hüter

sich der Gesamtwille des bald weiter, bald enger gezogenen Kreises einer sozialen und staatlichen Gemeinschaft aufwirft.

Die unerlässlichsten dieser Satzungen sichert die Gemeinschaft durch Rechtsvorschriften oder Gesetze; der Verstoss des Einzelnen gegen sie ist das Verbrechen oder im milderen Falle das Vergehen. Neben solchen unverbrüchlichen Vorschriften, deren Verletzung durch das Strafgesetz geahndet wird, giebt es aber minder wichtige, die dem, der sie übertritt, nur soziale Nachteile, Vorenthaltung der gesellschaftlichen Achtung u. dgl. zuziehen.

24. Es macht nun offenbar einen Unterschied aus, ob sich ein tragischer Held gegen die unerlässlichen oder gegen die erlässlichen Satzungen des Gesamtbewusstseins vergeht, und dieser Unterschied erheischt um so mehr Beachtung, als die sogenannten „kriminellen Motive" in der Poesie durch ein hergebrachtes ästhetisch-kritisches Schablonen-Urteil in Acht und Bann gethan sind. Nicht ganz mit Unrecht; aber wir müssen dieses Urteil auf seine innere Berechtigung prüfen.

Die blosse Berührung mit der Kriminaljustiz kann unmöglich als unpoetisch gelten. Karl Moor, Don Karlos, Maria Stuart u. v. a. verfallen wegen politischer Verbrechen, Gretchen wegen eines rein bürgerlichen Verbrechens dem richterlichen Todesurteil; wer wäre so thöricht, das Hineinspielen krimineller Motive hier zu tadeln? Anders steht es schon in manchen Stücken Ifflands. Im „Verbrechen aus Ehrsucht" liegt die (nach Volkelts Ausdruck „abbiegende", nicht „erschöpfende") Tragik darin, dass der Held, Eduard Ruhberg, durch die Liebe zu einem adligen Fräulein zu ausserordentlichen Aufwendungen verführt, in der Bedrängnis eine öffentliche Kasse bestiehlt; die furchtbaren Erschütterungen, welche die Entdeckung des Diebstahls nach sich zieht, macht die „Tragik" des Stückes aus. In den „Jägern" bildet ein gemeiner Mord das Grundmotiv, ein Mord, den Anton Warberger begangen haben soll, aber, wie sich schliesslich herausstellt, in Wahrheit gar nicht begangen hat: zu dem Kriminalmotiv gesellt sich also ein ganz rohes Missverständnis. Es ist ein wohl allgemein feststehendes

Urteil, dass diese Wirkungen des in technischen Dingen hervorragenden Bühnendichters nicht allein sehr wohlfeil, sondern auch nicht eigentlich tragisch sind. Worin liegt nun der Grund dieses Urteils?

Zunächst ist darauf hinzuweisen, dass weder in Eduard Ruhberg noch in Anton Warberger ein geistiges Leben wirkt, dessen Vernichtung tragische Erschütterung hervorrufen könnte. Es sind doch blosse Durchschnittsmenschen, deren Willens- und Schicksalsgefühle weder erhaben noch schön sind, und von denen der erstere durch seinen Diebstahl vollends erbärmlich erscheint; beide genügten also schon den früher erörterten Forderungen nicht. Aber das Strafgesetzbuch ist auch eine sehr dürftige und unzulängliche Verkörperung der Schicksalsmächte, durch die das Gesamtbewusstsein den Einzelnen vernichtet. Hier herrscht eine starre geistlos-alltägliche Notwendigkeit: wer stiehlt, erhält so und so viel, und wer mordet, so und so viel Jahre Zuchthaus, oder er muss mit dem Tode büssen; wir gewinnen nicht den geringsten Einblick in das Spiel typisch-bedeutsamer Lebenschancen. Die grossen Mächte des Lebens treten gleichsam nicht selbst hervor, sondern überlassen die Arbeit untergeordneten Dienern, welche die laufenden Geschäfte nach hergebrachter Schablone besorgen.

Gleichwohl sind die Kriminalmotive nicht unbedingt abzulehnen. Sobald nämlich der Verbrecher, trotz seines Frevels, durch erhabene oder schöne Schicksalsgefühle ausgezeichnet ist, und seine That nur in leidenschaftlicher Verwirrung verübt hat, bleibt er eine echt tragische Person, deren Leiden uns erschüttert. Das ist z. B. der Fall bei Gretchen. Nur muss alsdann die an sich unpoetische Kriminalhandlung nur mit knappen Zügen angedeutet werden; auch diese Forderung ist im „Faust" glänzend erfüllt. Aber es ist in diesem Stücke dem Tragischen noch insofern besonders Genüge geschehen, als die verhängnisvolle That selbst aus einem unerwarteten und unberechenbaren Spiel der Lebenschancen hervorgegangen ist, in dem wir ein wichtiges Element des Tragischen erblicken. Das ist die Art, wie sich der echte Dichter mit den leicht

unpoetisch erscheinenden kriminellen Motiven abfindet; in ähnlicher Weise ist Schiller in dem Falle Karl Moors verfahren.

25. Im grossen Ganzen poetisch brauchbarer ist die tragische Gegenmacht des Gesamtbewusstseins dort, wo sie nicht als Hüterin der Rechtsordnung auftritt, sondern die Forderungen der Sitte und des gesellschaftlichen Herkommens geltend macht. Sie kann die Verstösse gegen ihren Willen hier nicht durch Gesetzesbestimmungen in mechanischer Weise ahnden, sie kann nicht ohne weiteres die tragische Vernichtung des ihr entgegenstehenden Einzelnen bestimmen. Wenn sich Ferdinand in „Kabale und Liebe" um die sozialen Vorurteile nicht kümmert und das Bürgermädchen heiraten will, so kann die Gegenmacht, können die Vertreter der herrschenden gesellschaftlichen Anschauungen ihm nicht mit zwingendem Widerspruch unbedingt hindernd in den Weg treten. Es muss in solchen Fällen stets erst ein verwickeltes Spiel der Lebenschancen eintreten, damit das tragische Schicksal zustande komme. Gerade aber dieser Umstand, dass der Vorgang nicht ohne weiteres zum verhängnisvollen Ausgang hindrängt, lässt diese Form des entgegenwirkenden Gesamtbewusstseins als poetisch brauchbar erscheinen. Es muss erst jene Verwickelung der Umstände eintreten, deren Darstellung uns in hohem Grade fesselt. Auf der andern Seite sind jedoch solche Forderungen des Gesamtbewusstseins, wie in diesem Drama Schillers, vergänglicher Art, es verkündet sich in ihnen nicht eine dauernde, sondern eine zeitlich bedingte Lebensmacht, und hierdurch verliert das tragische Schicksal leicht an Wucht und Grösse.

26. Es ist eine fliessende Linie, welche die tragische Gegenmacht des Gesamtbewusstseins von der des Einzelbewusstseins trennt, es ist nicht immer leicht zu sagen, ob der tragische Held an den in der Gesamtheit herrschenden Satzungen und Anschauungen oder an den individuellen Bestrebungen der Einzelnen scheitert, deshalb nicht leicht, weil sich das individuelle Streben sehr oft nur unter bestimmten sozialen Bedingungen entwickeln kann und sich

mit sozialen Bestrebungen aufs engste verquickt. So ist in „Emilia Galotti“ das rein persönliche Begehren des Prinzen nur denkbar unter den sozialen Verhältnissen, dass dem Fürsten eine Ausnahmestellung in der Welt gebührt; nicht Mensch und Mensch, sondern Fürst und Bürgermädchen stehen sich gegenüber. Die Gegenmacht ist also, obwohl nicht im Sinne und Auftrag des Gesamtbewusstseins handelnd, doch gestützt und getragen durch die ungleiche Machtverteilung, die auf den Gesamtwillen zurückgeht.

Aber nicht selten stehen sich auch ganz individuelle menschliche Kräfte im tragischen Kampfe gegenüber; so beruht die tragische Situation in „Romeo und Julie“ auf einem rein privaten Zerwürfnis beider Häuser; die Mächte des Gesamtbewusstseins spielen hier nicht mit hinein. Aehnlich ist es im „Othello“, im „Clavigo“, in den „Wahlverwandtschaften“ und überhaupt in zahlreichen Darstellungen der Liebestragik. Indessen sobald solche rein individuellen Kämpfe vorliegen, verliert die tragische Gegenmacht stets an Grösse und typischer Bedeutsamkeit: ein Einzelner, der nur seine persönlichen Ziele verfolgt, stellt keine Lebensmacht dar, vor der sich ein anderer zu beugen hätte. Der direkte Kampf entsteht hier in der Regel dadurch, dass zwei Personen nach ein und demselben Lebensgute streben, so z. B. wenn zwei Brüder oder gar Vater und Sohn als Nebenbuhler in der Liebe erscheinen. Häufiger ist wohl noch der Fall, dass die eine Person der anderen Lebensgüter vorenthält, auf welche diese Anspruch erhebt. So z. B. wenn der Mann dem Weibe untreu wird und seine Liebe auf eine andere überträgt. Wir haben davon gesprochen. Nicht selten wird bei solchem individuellen Gegensatz zweier Menschen der Kampf nicht direkt, sondern durch kleinliche Mittel, auf heimlichen Schleichwegen, durch Intrigue durchgeführt, wodurch aber die Gegenmacht an Grösse und Wert nur noch mehr verliert. Denn die Intrigue ist das Kampfmittel des Schwachen und Schlechten; eine tüchtige Kraft kämpft mit offenem Visier. Daher ist denn seit langer Zeit die auf blosser Intrigue beruhende Tragik als eine solche geringeren Wertes be-

trachtet worden. Wenn in „Kabale und Liebe“ die bis zum Ende des 2. Aktes direkt angreifende Gegenmacht zurückgeschlagen wird und sich fortan der List und Heimtücke bedient, sinkt sie hierdurch an Kraft und Eindrucksfähigkeit. Der grossartige Zug des Stückes erlahmt von dem dritten Akte an unverkennbar, wozu allerdings der weitere Umstand beiträgt, dass die Intrigue auch in dramatischer, nicht nur in tragischer Hinsicht von geringerer Wirkung ist.

Ob aber der Kampf der Einzelnen sich direkt oder indirekt vollziehe: die Gegenmacht ist in solchem Falle niemals von derselben Bedeutung wie dort, wo die Kräfte der Natur oder die des Gesamtbewusstseins die wertvollen Lebensgüter des tragischen Helden vernichten. Vielmehr liegt der Nachdruck alsdann auf einer ganz anderen Seite des tragischen Vorganges, auf einer Seite, die auch in den anderen Formen des tragischen Lebens mehr oder minder verhängnisvoll mit hineinspielen kann: auf der eigenartigen Verknüpfung der Lebensumstände, dem Spiel der Chancen. Wenn Cesar den Manuel erschlägt, so ist nicht die in ihm sich offenbarende menschliche Kraft bemerkenswert, etwa wie der Geist von Philipps Zeitalter den Posa zu Grunde richtet, sondern vielmehr die verhängnisvolle Wendung der Lebensumstände, die Cesars und Manuels Herz an ein und dasselbe Mädchen fesselt.

d) Der Verlauf des tragischen Schicksals.

27. Hiermit berühren wir eine höchst wichtige Seite des tragischen Lebens: nachdem wir die Beschaffenheit der Kräfte und Güter, die vernichtet werden, und die Beschaffenheit der Mächte, welche vernichtend wirken, erkannt haben, müssen wir weiterhin unsere Aufmerksamkeit noch ausdrücklicher und genauer auf die Formen des tragischen Schicksalsverlaufs richten, wenn wir ihrer auch schon wiederholt flüchtig gedacht haben. In ihnen erblicken wir einen höchst bemerkenswerten Faktor, durch den der Vorgang, dessen Wesen wir feststellen wollen, erst seinen bedeutsamen Abschluss findet, einen Faktor, der sich mit

der Bethätigung der tragischen Kraft und Gegenkraft stets aufs engste verbindet.

Nicht tragisch ist die strenge Notwendigkeit, die mit der unverbrüchlichen Gesetzmässigkeit einer Naturkraft wirkt, und mit mathematischer Sicherheit zu erwarten ist. Die zerstörenden Lebensmächte müssen vielmehr wider Wunsch und Berechnung eingreifen. Wenn sich ein Mensch ohne zwingenden Grund und unter Kenntnis der Gefahr in ein brennendes Haus stürzt, das jeden Augenblick zusammenzubrechen droht, oder wenn man ihn hungrigen Raubtieren vorwirft, oder wenn er durch schweres Verbrechen gegen das Strafgesetz frevelt u. dgl. m., so erfolgt, wenn keine Gegenwirkung eintritt, die Vernichtung mit gesetzmässiger Notwendigkeit und ist an sich untragisch: tragisch kann in diesen und unzähligen anderen Fällen nur die Verwickelung der Umstände sein, die ein solches Handeln veranlasst. So liegt die Tragik von Posas Geschick nicht darin, dass sein Brief an Wilhelm von Oranien, in dem er sich persönlich und politisch aufs schlimmste blossgestellt hat, wirkt, sondern darin, dass er diesen Brief schreiben zu müssen glaubt; leider hat es der Dichter in der Motivierung hier allzusehr fehlen lassen.

Ebenso wenig ist, wie wir gesehen haben, ein vereinzelt dastehendes rein zufälliges Ereignis, eine sinnlose Kreuzung blind wirkender Ursachen, in der sich kein typisches Spiel der Lebenschancen verrät, tragisch. Hierher gehört jeder alltägliche Unfall (vgl. S. 301 ff.), hierher aber auch alle rein zufälligen Verwechselungen und Missverstände. Wenn Fiesco seine Gattin tötet, während er den Gianettino zu treffen glaubt, wenn Posa, Karlos' Aeusserungen gegenüber der Eboli missdeutend, den verhängnisvollen Brief schreibt, so liegt darin mindestens eine sehr äusserliche Tragik, gegen die sich unser Gefühl auflehnt. Wir sagen: es ist eine peinliche, unwahrscheinliche und bedeutungslose Verblendung und Verwechselung, durch die hier ein kostbares Leben zu Grunde geht, und wir haben den Dichter im Verdacht, dass er das Schicksal



zu sinnlosen Ausschreitungen veranlasst, um nur recht viel Blut fliessen zu sehen.

28. Der eigentlich tragische Schicksalsverlauf liegt in der Mitte zwischen starrer Notwendigkeit und blödem Zufall. Er lässt den Faden der Ereignisse sich in unerwarteter und rätselhafter Weise zu einem unlösbaren Knäuel verwirren, so dass er schliesslich gewaltsam zerrissen werden muss. Dass diese Verwickelung eintritt, beruht darauf, dass die verborgenen Kräfte des Lebens wirksam werden und mit einander in feindliche Berührung kommen; aber diese Kräfte müssen sich nicht gerade so, wie sie es thun, bethätigen und müssen nicht auf den Widerstand stossen, den sie antreffen. Nur Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit, nicht unbedingte Notwendigkeit ist das Charakteristische des tragischen Vorganges, er muss, obwohl innerlich begründet, wider Erwarten eintreten. Er verrät in dieser Vereinigung zugleich wohlbegründeter und doch unberechenbarer Wirkungen die typische Bedeutsamkeit des Rätsels dieses Lebens, die Abhängigkeit unseres kleinen Selbst von der überragenden Gewalt des Schicksals.

Es ist diese Verbindung von Kausalität und Unberechenbarkeit so einleuchtend und auch durch viele der früher angeführten Beispiele schon so mannigfaltig belegt, dass es fast überflüssig erscheint, noch auf besondere Fälle hinzuweisen. Gleichwohl mögen noch einige Andeutungen hier Platz finden. Wie in jeder Beziehung, so ist auch für diese uns hier beschäftigende Frage die Gretchentragödie des „Faust" ein glänzender Beleg. Gretchens Hingabe muss nicht den Tod ihrer Mutter, ihres Bruders und ihres Kindes zur Folge haben; in tausend ähnlichen Fällen verläuft das Schicksal ungleich günstiger. Keine menschliche Vernunft konnte diesen Verlauf voraussehen, und doch ist kein einziger Zug durch einen vereinzelten Zufall, durch ein blindes Ohngefähr veranlasst, sondern es reiht sich ein Glied folgerichtig an das andere. Gleicher Art ist die Tragik von Siegfrieds Geschick im Nibelungenliede. Der Gunther erwiesene Freundschaftsdienst brauchte

nicht notwendiger Weise so verhängnisvolle Wirkungen zu üben; aber da Siegfried ihn nicht in tiefster Seele verbirgt, und da Kriemhild das schlimme Geheimnis in leidenschaftlicher Erregung verrät, so kommt das Rad ins Rollen, und sekundäre Ursachen beschleunigen es in seinem Laufe. Es ist die Eigenart des verheerenden Schicksals, dass es immer weitere Kreise zieht. Aehnlich ist es im „Hamlet": Polonius, Ophelia, Laertes werden in des Helden Tragik verstrickt. Sobald einmal die Schicksalsgewalten geweckt und gereizt sind, toben sie nicht selten in blinder Wut einher, und in solchem Falle verschlägt es nichts, wenn auch der reine Zufall und Verwechselungen die tragischen Schrecken steigern und vermehren, wenn sie als sekundäre Schicksalsmächte zu den primären hinzutreten: der Tod von Gretchens Mutter erfolgt durch Unvorsichtigkeit bei der wiederholten Darreichung des Schlaftrunks,[1]), der des Polonius durch Verwechselung. Häufiger noch als dieses Hineinziehen anderer Personen in das tragische Geschick beobachten wir die allmähliche Vermehrung verhängnisvoller Verwickelungen für die Hauptperson allein; Schritt für Schritt wird sie dem jammervollen Ziele immer näher getrieben, das Schicksal legt gleichsam ein Gewicht nach dem andern in die Wagschale, um sie zum Sinken zu bringen. Das ist an jedem einzelnen echt tragischen Drama leicht zu erkennen.

29. Dieses grossartige Schauspiel des wohlbegründeten und doch unberechenbaren Schicksals kann nun freilich doch in seinen letzten Tendenzen verschieden gedeutet werden, und je nach der Weltanschauung der Dichter sehen wir das gewaltige Lebensrätsel von ihnen verschieden erklärt (vgl. oben S. 221 ff.). Wie sich die antike, die christliche und moderne Anschauung hier trennen, haben wir kennen gelernt. Wir sind berechtigt, auf Grund der Norm des zeitgemässen und nationalen Gehaltes (S. 61), zu verlangen, dass der Dichter den Anschauungen, unter denen er

[1]) Selbstverständlich nicht gleich das erste Mal; weil der Dichter nur feine Andeutungen giebt, hat man das Selbstverständliche oft verkannt.



lebt, nicht ins Gesicht schlage, und die Auffassung der sogenannten Schicksalstragödie hat Verständigen von Anfang an als eine barbarische Missdeutung des grossen Lebensrätsels gegolten. Aber individuelle Unterschiede bleiben in der Darstellung dieser Macht gleichwohl möglich; sowohl die optimistische wie die pessimistische Anschauung kann sich mit ihr abfinden:[1]) jene, indem sie bei allen Störungen des individuellen Geschicks auf eine angeblich gerechte und versöhnliche Lösung der tragischen Konflikte hinweist oder das Spiel der Lebenschancen selbst als einen hohen Reiz erkennen lässt, diese, indem sie schildert, dass gerade das Schöne und Erhabene eine bevorzugte Beute der zerstörenden Lebensmächte ist.

e) Die tragische Schuld.

30. Es greift diese Anschauungsweise unmittelbar in eine viel erörterte Frage ein, deren Erwähnung ich hier absichtlich bis zum Schlusse verspart habe, nachdem sie uns in anderem Zusammenhange schon früher beschäftigt hat (vgl. S. 25—28 u. 218 ff.), in die Frage nach der tragischen Schuld. Die Forderung der tragischen Schuld, d. h. einer moralischen Verschuldung, die zu tragischen Leiden führt, wurzelt in letzter Linie in einer unkünstlerischen Vermengung der ästhetischen und eudämonistisch-moralischen Anschauungen (vgl. S. 28); denn sie verlangt in ihrer rohesten Form, dass jedes Leiden durch eine „adäquate“ Schuld veranlasst sei, dass niemand leide, der es nicht „verdient“ habe, dass also in den tragischen Darstellungen die allerübersichtlichste Gerechtigkeit herrsche, durch die erst in dem Betrachter das „Lustgefühl“ des Tragischen zu stande komme. Sie verstösst gegen die Norm der Lebenswahrheit zu gunsten blass-doktrinärer Vorurteile, denn jeder, der die Welt nicht durch ein gefärbtes Glas betrachtet, sieht, dass es dem Guten auf Erden oft schlecht, und dem Schlechten oft recht gut geht.

---

[1]) Vgl. Volkelt, a, a, O., S. 25 ff.: „Das Tragische und die Weltanschauung.“

31. Ferner wird durch die Formel der tragischen Schuld das Tragische im wesentlichen oder vorwiegend auf das Drama beschränkt, denn sie setzt voraus, dass das Leiden stets aus dem Handeln des Leidenden entspringe: derartige Tragik, deren Ursachen im Willen des Menschen liegen, ist aber vor allem vom Drama gefordert, während die erzählende Dichtung nicht nur Handlungen, sondern auch Begebenheiten darstellen kann. Begebenheiten sind aber solche Lebensvorgänge, deren Ursachen von verschiedenster Beschaffenheit, also auch allein durch Naturkräfte und die Verwickelung der Umstände bedingt und vom menschlichen Willen unabhängig sein können. Zahlreiche unserer früher angeführten Beispiele des Tragischen waren von solch nicht dramatischer Art. Der Tod des Kaisers Friedrich wäre z. B. nach jener Theorie nicht tragisch, weil die Schuld fehlt! Es würde also auch in höchst unzulässiger Weise das Tragische und Dramatische gleich gestellt werden. Ja, auch viele Fälle dramatischer Tragik müssten verurteilt werden, nämlich diejenigen, wo der Tod passiver Helden durch die aktiven Gegenspieler veranlasst ist, wie bei Emilia Galotti, Desdemona, Egmont u. s. w.

32. Wir wollen uns nicht dabei aufhalten, die sophistischen Kunststücke zu beleuchten, durch die manche, im übrigen klar sehende Litteraturforscher eine tragische Schuld dieser niedrigsten Art auch dort herausgeklaubt haben, wo kein vernünftiger Mensch auch nur einen Schatten davon bemerken kann. Wichtiger sind einige feinere Wendungen dieser Theorie. Hiernach besteht die tragische Schuld darin, dass der Mensch durch Schicksalswendungen gezwungen werde, Handlungen auszuführen, die seinem eigenen Wunsch und Willen widerstreiten, gegen die sittliche Ordnung verstossen und ihm verhängnisvoll werden. Also auf den verhältnismässig seltenen Fall des sittlichen Konfliktes, wie etwa bei Orestes, Rüdiger von Bechelaren u. s. w., wird hier das weite Gebiet des Tragischen eingeschränkt. Gewiss sind solche Vorgänge ausserordentlich tragisch, denn es kann für einen sittlichen

und selbstbewussten Menschen nichts Fürchterlicheres geben, als etwas thun zu müssen, was er selbst verurteilt oder verabscheut. Aber es wird uns auch nicht einfallen, zu sagen: die Schuld störe das Tragische; die Meinung ist nur die, dass es verkehrt sei, die Schuld als einen notwendigen und unerlässlichen Bestandteil des Tragischen hinzustellen. Nur in dieser letzteren einseitigen Auffassung ist die Lehre von der tragischen Schuld ein schlimmes Erbübel, das sich von einer Aesthetik zur anderen fortpflanzt und auch in den Köpfen der Dichter, wie z. B. Otto Ludwigs, nahezu tragische Wirkungen ausgeübt hat.

33. Wir stehen hier an einem Punkte, wo es angemessen ist, einer anderen hergebrachten Unterscheidung des Tragischen zu gedenken, die zwar richtig und unschädlich ist, die aber in umgekehrtem Verhältnis zu der Bedeutung steht, die ihr meist zugeschrieben wird. Wir sehen nämlich in Darlegungen, die weder über die Beschaffenheit der tragischen Person, noch über die der Gegenmacht, noch über die des Schicksalsverlaufes in zulänglicher Weise unterrichten, oft mit Nachdruck hervorgehoben, dass man subjektive und objektive Tragik von einander sondern müsse. Die subjektive Tragik liege dort vor, wo die tragische Person die Macht des zerstörenden Verhängnisses selbst fühle, und wo sie innerlich zusammenbreche, bevor, wie in den meisten Fällen, der äussere, physische Zusammenbruch erfolge, die objektive spiegele sich dagegen nicht in der Seele des Helden und sei nur für den Betrachter des tragischen Vorgangs vorhanden. Der Tod tritt in diesem Falle für den Helden unerwartet ein, er ist von ihm nicht vorausgesehen oder von ihm selbst herbeigeführt oder herbeigesehnt. Zweifellos ist diese Unterscheidung richtig. So sieht z. B. Wallenstein das tragische Verhängnis nicht voraus, es kommt für ihn überraschend und unerwartet, während anderseits Karl Moor den bitteren Schmerz einer verfehlten Erhebung gegen den sozialen Gesamtwillen so bitter durchkostet, dass er fühlt, er könne nicht länger leben. Das Tragische des schuldvollen sittlichen Konflikts gehört stets zu

der subjektiven Art. So sehr es nun zu wünschen ist, dass die Analyse tragischer Werke auch diesen Gesichtspunkt nicht aus dem Auge lasse, so ist doch nicht zu verkennen, dass er hinter den früher erwähnten an Bedeutung weit zurücksteht. Viel wichtiger als die Scheidung der subjektiven und objektiven Tragik ist diejenige der früher erörterten Seiten des tragischen Vorganges.

34. Die erwähnten Einseitigkeiten der Theorie von der tragischen Schuld sind schliesslich doch durch manche Gründe zu entschuldigen und zu begreifen. Zunächst ist soviel gewiss, dass unter den bitteren Leiden des Lebens das der eigenen Schuld zu den allerbittersten gehört (vgl. S. 215 ff.). Wenn Gretchen unschuldig wäre an dem Tode ihrer Mutter, ihres Bruders, ihres Kindes, so wäre ihr Schmerz nicht halb so verzehrend, so bohrend unerträglich. Die verheerende Gewalt der Dämonen in unserer eigenen Brust, der leidenschaftlichen Verirrungen und Verwirrungen bringt nur das Tragische der Schuld zur Geltung.

Und nicht nur die Thatsache, welche täglich beobachtet werden kann, dass das Schuldgefühl eines der schlimmsten auf Erden ist, sondern auch das Vorbild des grössten tragischen Dichters, Shakespeares, der zugleich der grösste Interpret der menschlichen Leidenschaft ist, bestätigte jene Theorie. In vielen Dramen Shakespeares lässt sich die tragische Schuld deutlich erkennen, wenn auch in manchen, wie z. B. „Lear“, „Hamlet“, „Romeo und Julie“ u. a., keineswegs ein adäquates Verhältnis von sittlichem Vergehen und Strafe vorliegt.

Diese Bitterkeit des Schuldgefühls wird aber erheblich abgestumpft, sobald ein sittlicher Konflikt, wie in dem Falle Rüdigers von Bechelaren, den Handelnden zwingt, nach dieser oder jener Richtung hin gegen sein besseres Selbst zu freveln. Die Schuld liegt hier allein bei dem Schicksal, das den Menschen in eine solch entsetzliche Lage bringt. Durch Gewissen und Recht wird der Handelnde frei gesprochen. Gleichwohl ist ein solches Geschick derart, dass es die Seele dessen, dem es sich aufdrängt, zerstört: Rüdigers Leben ist verwüstet, Orestes wird von den Furien verfolgt.

Wir sehen also, dass die Schuld oft sehr tragisch wirken kann, wir bestreiten aber, dass sie zum Wesen des Tragischen gehöre und unter allen Umständen erforderlich sei. Diese Lehre hat vielmehr oft zu den bedenklichsten Verdrehungen und Entstellungen des Sachverhaltes verleitet.[1])

f) Die Wirkung des Tragischen.

35. Fast noch verhängnisvoller ist die Aristotelische Lehre von der Wirkung des Tragischen und insbesondere der Tragödie geworden. Diese Wirkung auf Mitleid und Furcht zu beschränken, ist überaus einseitig,[2]) und die Erklärung wird um so bedenklicher, wenn man nach Lessings Darlegung die Furcht als das auf uns selbst bezogene Mitleid deutet und hiermit die ästhetische Erregung durch die Nebengedanken an unser kleines Ich trübt und verfälscht. Wer wahrhaft versunken ist in das poetische Schauen, der vergisst in der Regel alles, was ihn selbst drückt, und verweilt nur in der Welt der Dichtung; diejenigen Werke sind die ästhetisch reinsten und wertvollsten, die eine solche Entrückung aus unserer engen Lebenssphäre leicht und glücklich zu wege bringen.[3])

Und auch durch das Mitleid wird die Wirkung der Tragödie nicht im mindesten erschöpfend gedeutet. Das Mitleid hängt sich an die einzelne Persönlichkeit und beachtet nicht ihr Thun, sondern nur ihr Leiden. Gewiss macht sich dieser Affekt beim Anblick tragischer Darstellungen stark und häufig geltend, wenn wir auch seine Steigerung zur Rührseligkeit höchlichst missbilligen. Aber diese Teilnahme an dem persönlichen Leiden bildet nur

---

[1]) Vgl. Volkelts vortreffliche Darlegungen über die tragische Schuld, a. a. O., S. 143—181.

[2]) Vgl. hierzu auch: Aristoteles' Poetik, übersetzt und eingeleitet von Theodor Gomperz. Mit einer Abhandlung: Wahrheit und Irrtum in der Katharsis-Theorie des Aristoteles von Alfred Freiherr von Berger (Leipzig 1897); H. Laehr, Die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles (Berlin 1896).

[3]) Vgl. hierzu das oben S. 34f. über die Tendenz Gesagte.

einen verhältnismässig kleinen Bestandteil in der verwickelten Gesamtwirkung des Tragischen.

36. Zunächst erfassen wir mit gleicher, ja grösserer Aufmerksamkeit als das Leiden die aktiven Bethätigungen, das Wollen und Thun des Helden, und in der freudigen Zustimmung zu dem Schönen, Erhabenen und Kräftigen, das in diesem Wollen und Thun liegt, besitzen wir ein wertvolles Gegengewicht gegen die Hingabe an rührseliges Mitleid.

Indessen die Hauptschwäche der Aristotelischen Erklärung von der Wirkung des Tragischen besteht darin, dass sie unseren Anteil an die einzelne Persönlichkeit zu fesseln sucht, und unsere Blicke nicht hinauslenkt zu den grossen typischen Kräften, die dies Leben beherrschen. Nicht nur das individuelle Bewusstsein, sondern auch, ja vor allem die Kräfte des Gesamtbewusstseins in gigantischem Kampf unter einander und mit den Mächten der Natur führt uns das Tragische vor Augen, und es zeigt uns, wie in diesen Kampf rätselhaft und doch sinnvoll das alles überragende Schicksal eingreift, um die Lose der Menschen seltsam zu mischen und zu wenden.

Dieses übergewaltige Schauspiel übt eine dreifache Wirkung auf unser Gemüt aus: der Anblick der schönen und erhabenen Lebenskräfte steigert unser eigenes Kraftgefühl, er bereichert uns durch ein oft ungeahntes geistiges Leben, wir werden über uns selbst hinausgehoben. Zweitens lässt uns die verheerende Macht des gigantischen Schicksals nicht nur Mitleid fühlen mit dem Einzelnen, nein, wir erblicken in ihr ein alles Erdeleben beherrschendes, uns selbst weit überlegenes zerstörendes Prinzip, dessen Anblick uns mit Grauen und Schauder erfüllt. Aber wir verweilen nicht in dem Zustand der Niedergeschlagenheit. Wir erheben uns drittens, bewusst erkennend oder nur ahnend, zu der Einsicht, dass diese wunderbare, grossartige Macht des Schicksals den Reiz des Lebens gewaltig erhöht, dass es ohne dies Spiel der Chancen viel öder und einförmiger auf Erden wäre.

Diese drei Hauptseiten — der Reiz des Anschauens



bedeutsamer und oft zum Teil unzerstörbarer menschlicher Kräfte, das Grauen über ihre furchtbaren Leiden und der tiefe Einblick in das unerforschliche Welträtsel des Schicksals — treten in der Wirkung des Tragischen am meisten hervor. Also Lust und Unlust, starke Erregung und Depression, Spannung und Lösung[1]) verbinden sich meist in dem Gefühl des Tragischen zu einem ernsten und mächtigen, ebenso intensiven wie verwickelten Gesamtgefühl. Halb jubelnd, halb weinend, halb zitternd, halb in Ehrfurcht uns beugend, erblicken wir in den tragischen Vorgängen Offenbarungen eines unerforschlichen Geistes, der unsere Herzen über die menschlichen Sphären emporhebt.

Freilich gewährt uns nicht jeder Dichter einen solchen Ausblick in ein höheres Leben. Gar manche verweilen fast ausschliesslich bei dem grauenvollen Anblick der Zerstörung, der ewigen Schmerzen der Welt, sie lassen die positiven Elemente der Lust und Erregung mehr oder minder stark zurücktreten. Und auch sie erfassen das Tragische, aber einseitig, und sie erschliessen uns nicht seine reinste Form: ihr Auge ist starr geheftet auf eine Stelle, und sie lassen uns nicht, wie die freieren Geister weltweiten Blickes, ahnen oder erkennen, dass den erschütternden Gewittern ein heller Sonnentag folgen kann.

IV. Das Komische und der Humor.[2])

a) Uebersicht.

1. Das Komische ist mit dem Tragischen insofern vergleichbar, als auch bei ihm das Zusammenspiel zweier kontrastierender Elemente die objektive Grundlage der

---

[1]) Vgl. hierzu oben S. 41 ff., wo auch noch auf weitere Eigentümlichkeiten der poetischen Wirkungen hingewiesen wird, die das Tragische mit Darstellungen anderen Charakters teilt.

[2]) Die Litteratur über das Komische und den Humor ist sehr gross. Vgl. Jean Paul, Vorschule der Aesthetik § 26—55, (Werke, Hempelsche Ausgabe, Bd. 49—51 (!), S. 104 ff.); Bohtz, Ueber das Komische und die Komödie (Göttingen 1844); Fr. Vischer, Aesthetik, Bd. 1, S. 334 ff. (Reutling. u. Leipz. 1846); Hecker, Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen (Berlin 1873); Kraepelin, Zur Psychologie des Komischen

ästhetischen Gefühlserregung bildet. Aber der komische Kontrast ist nicht allein — was sich bei Erscheinungen von so abweichender Wirkung von selbst versteht — seiner Art nach von dem tragischen Kontrast (vgl. S. 262) durchaus verschieden, sondern er erstreckt sich auch zum Teil auf Vorgänge, die sich auf einem dem Tragischen unzugänglichen Lebensgebiete abspielen. Allerdings nur zum Teil. Das Tragische besteht, wie wir gesehen haben, stets in einem Erleiden; das ist bei dem Komischen häufig auch der Fall, und so weit ist das Gebiet, auf dem diese beiden ästhetischen Begriffe wirksam werden, das gleiche. Auch die Ursachen dieses Leidens sind ähnlicher Art wie beim Tragischen: sie können in dem Handeln der komischen Person selbst, in dem Handeln anderer Personen, in der Fügung der Umstände (Zufall, Irrtum, Missverständnis) und, was das Häufigste ist, in einer Verbindung dieser verschiedenen Faktoren liegen. Dabei ist aber eine wichtige Bedingung die, dass das Leiden nicht, wie beim Tragischen, etwas Wertvolles, sondern im Gegenteil etwas Wertloses im Menschen zerstöre. Während das tragische Leiden kostbare geistige Güter vernichtet, ergreift das komische Leiden das Unberechtigte und Unbedeutende, das sich nur mit dem falschen Schein des Berechtigten und Bedeutenden ausstattet. Das Leiden ist also an Schwere und Bitterkeit mit dem tragischen Leiden gar nicht zu vergleichen. Es richtet keinen grossen Schaden an; es hört auf komisch zu sein, wenn es ernsthaft verletzend und störend auftritt, es darf sich nur in solche Situationen als disparates Element eindrängen, die eine Unterbrechung und Störung verdienen. Würde z. B. unmittelbar nach dem hochtrabenden Liebesbekenntnis eines thörichten und läppischen Menschen, ehe noch seine Dulcinea antworten kann, ein in der Nähe stehender Esel sein I-a, I-a ertönen lassen, so dürfte das wohl jeder als komisch

(in Wundts „Philosophischen Studien", Bd. 2, S. 128 ff. u. 327 ff., Leipzig 1885); Th. Lipps, Psychologie der Komik (in den „Philosophischen Monatsheften" Bd. 24, S. 385 ff. u. 513 ff., Bd. 25, S. 28 ff., 129 ff., 248 ff., 408 ff., Heidelberg 1888 u. 1889); Joseph Müller, Das Wesen des Humors (München 1895).

betrachten. Geschähe aber dasselbe Missgeschick einem Faust oder Romeo, so wäre es nichts als eine höchst widerwärtige Störung, von der wir uns möglichst schnell abwendeten. Komisch ist also ein so oder so verursachtes Leiden, durch welches ein wertloses, aber mit dem falschen Schein der Bedeutsamkeit auftretendes geistiges Leben aufgehoben und in seiner Nichtigkeit blossgestellt wird.

2. Aber das Komische bildet auch eine unmittelbare Eigenschaft des menschlichen Handelns. Tragisch ist das Handeln unmittelbar niemals; vielmehr können wir ein Thun nur insofern tragisch nennen, als es die mittelbare Ursache des Leidens ist. Dagegen messen wir dem Handeln, auch ganz abgesehen von seinem Erfolg, unter Umständen ohne weiteres einen komischen Charakter bei. Das Komische nimmt also hierdurch von einem weiten Gebiete Besitz, das dem Tragischen verschlossen bleibt.

Das komische Handeln besteht in der Zweckwidrigkeit und in dem Widerspruch zur normalen Anschauung. Mit kleinen unzulänglichen Mitteln wird Grosses, mit grossen ganz Geringfügiges erstrebt. Mittel und Zweck stehen durchweg im Missverhältnis zu einander. Wer etwa einen weiten Anlauf nimmt, um über eine Fussbank zu springen, oder wer einem Freunde drei Mark schenkt, um ihm den Ankauf eines Rittergutes zu erleichtern, handelt komisch. Da nun jeder Zweck in der Regel wieder ein Mittel zu anderen Zwecken ist, so besteht das komische Handeln meist in einer grösseren Folge zweckwidriger Willensbethätigungen, in einem ganzen System widersinniger Zwecke. Von den beiden kontrastierenden Elementen, die allen komischen Erscheinungen zu Grunde liegen, ist beim komischen Handeln nur das eine unmittelbar gegeben, nämlich der Widersinn und die Verkehrtheit; der Kontrast wird erst durch das gesunde Urteil des Betrachters herausgefunden. Da nun die Fähigkeit, den Widerspruch des Verkehrten gegenüber dem Vernünftigen wahrzunehmen, bei den Menschen verschieden entwickelt ist, so ist auch der Blick für das Komische dem einen mehr, dem anderen weniger gegeben. Wie durch das komische Erleiden niemals

wertvolle Güter, sondern nur die aufgeblasene Nichtigkeit zerstört wird, so darf sich auch das zweckwidrige Handeln nur auf verhältnismässig unwichtige Ziele erstrecken, wenn es komisch erscheinen soll.

3. Die dritte Hauptform des Komischen, der Witz, entwickelt sich, wie das komische Handeln, auf einem Lebensgebiet, wo es keine entsprechende tragische Erscheinungen giebt: er bedeutet einen Kontrast im Bereiche der Gedanken und Worte, einen Kontrast zwischen einem widersinnigen Element, das mit einem äusseren Anspruch auf Berechtigung auftritt, und dem normalen Urteil, das diesen Anspruch zurückweist. Also auch hier ist, wie beim komischen Handeln, das eine Element des Kontrastes, das den Widersinn heraushebt, in der Regel nicht unmittelbar gegeben, sondern es wird von uns ergänzt. Wenn z. B. auf die Frage, wer grösser sei, Goethe oder Schiller, die bekannte Antwort gegeben wird: „Goethe; denn Schillers Handschuh geht nicht über Goethes Faust“, so braucht man nicht erst zu erklären, dass die Ausdrücke „grösser“, „Handschuh“, „Faust“ und „geht nicht über“ infolge ihres Klanges einen Sinn beanspruchen, der ihnen hier nicht zukommt — man braucht das nicht zu erklären, es sei denn, dass man einen unwissenden Gimpel vor sich hätte. Während die Komik des Erleidens und Handelns unabhängig vom Willen der komischen Person entsteht, ist der Witz eine freiwillige Schöpfung unseres Geistes. Er teilt aber mit diesen Arten des Komischen die Eigenschaft, dass er die innige Verbindung mit wertvollen und bedeutsamen Regungen unserer Seele nicht verträgt, und dass er sich nur auf wertlose oder anfechtbare Dinge beziehen darf. Denn da sich Sinn und witziger Ausdruck auf das engste verknüpfen, und unsere Einsicht in den Widerspruch, den der Witz enthält, den Inhalt mit berührt, so dulden wir den Witz nicht als Verkleinerer und Zerstörer des Berechtigten, Guten und Grossen.

4. Wir haben in diesen drei Hauptformen des Komischen, in dem komischen Leiden, dem komischen Handeln und dem Witz, eine Reihe übereinstimmender Züge beobachtet,



die es uns ermöglichen, das Komische im allgemeinen in folgender Weise zu definieren: Das Komische ist eine aus zwei Elementen zusammengesetzte Erscheinung, von denen das eine unrechtmässiger Weise einen Wert zu besitzen beansprucht, der durch den Widerspruch des anderen zerstört und aufgelöst wird. Es besteht also in der befreienden Vernichtung des Widersinnigen und Wertlosen.

5. Das Komische im allgemeinen (abgesehen von den drei erwähnten Hauptformen, in denen es zu Tage tritt), lässt noch mehrere Unterscheidungen zu, deren Beachtung bei der praktischen Analyse komischer Werke gleichfalls von Wert ist. Wir sondern nämlich, je nach der Grösse des Kontrastes zwischen dem Unberechtigten und Widersinnigen einerseits und dem das Unvernünftige aufhebenden Elemente anderseits, eine feine und eine drastische Komik: ist der Kontrast gering, so liegt das fein Komische, ist er gross oder ungeheuerlich, so liegt das drastisch oder grotesk Komische vor. Das fein Komische wird in der Regel der Norm der Lebenswahrheit entsprechen, das Drastische dagegen nicht. Fein ist z. B. die Komik in Lessings „Minna“ und grösstenteils auch diejenige der „Journalisten“ Gustav Freytags, drastisch z. B. die Komik in den Stücken von Moser, Rosen, Schönthan, in den Offenbachschen Operetten u. s. w. Für drastische Erzählungen und Dramen ist der Ausdruck Schwank, für drastische Dramen insbesondere sind die Ausdrücke Possen, Burlesken beliebt geworden; der drastische Witz ist der Kalauer; die gesteigerte drastische Komik jeder Art wird durch „Ulk“, „höherer Blödsinn“ und andere ähnlich kräftige Ausdrücke der Umgangssprache bezeichnet.

6. Neben dieser Unterscheidung der feinen und drastischen Komik geht eine andere einher, die von dem Grade der Bildung, welche der komische Gegenstand verrät, bestimmt wird, und die höhere und niedere Komik genannt werden kann. Hierbei kommt sowohl die intellektuelle wie die moralische Bildung in Betracht. Die höhere intellektuelle Komik ist die gelehrte Komik;

sie beobachten wir z. B. in Scheffels „Gaudeamus“, in Platens Komödien und in vielen Parodieen von Werken, die nur den Gebildeten bekannt sind, wie etwa in Blumauers „Aeneis“. Die niedere intellektuelle oder volkstümliche Komik setzt keine gelehrten Kenntnisse voraus; sie herrscht z. B .im „Eulenspiegel“ und in zahlreichen anderen Erzeugnissen des Volkshumors.

Die höhere moralische Komik ist die anständige Komik, wie z. B. bei Lessing, Freytag u. a., die niedere moralische Komik ist die unanständige Komik, in der Form des Witzes als Zote überaus verbreitet.

Diese verschiedenen Arten der feinen und drastischen, der gelehrten und volkstümlichen, der anständigen und unanständigen Komik erfahren die mannigfaltigsten Kreuzungen und Verbindungen. So ist z. B. die gelehrte Komik Scheffels zugleich drastisch, aber ziemlich anständig, diejenige Blumauers drastisch und unanständig, diejenige Lessings fein und anständig u. s. w. Bei der unanständigen Komik liesse sich noch die sexuell unanständige von der bloss unflätigen Komik sondern; die sexuell unanständige Komik ist in ihrer Hauptart, der Zote im engeren Sinne, mehr als erwünscht und oft in grellster und unerquicklichster Form ausgebildet, die unflätige Komik feiert in den volkstümlichen Schwänken des 16. Jahrhunderts, im „Eulenspiegel“ und zahlreichen anderen Erzeugnisssen, ihre Triumphe.

7. Die Wirkung des Komischen besteht zunächst in der Erzeugung der scherzhaften Laune, und sie bildet den schärfsten Gegensatz zu der des Tragischen, welches uns zu ernsthaft-erhabener Weltbetrachtung läutert. Das Wort *Scherz,* für das noch vor wenigen Jahrhunderten *Schimpf* im Gebrauch war, ist von dem Verbum *scherzen* abgeleitet, und dieses bedeutet mutwillig springen, tändeln, kosen, leichtfertig sein. Scherz ist aber nicht nur der Gegensatz zum Ernst, sondern auch zur Wahrheit; der Scherzende stellt die Dinge der Welt mutwillig auf den Kopf. Er schaut nicht auf die grossen Zusammenhänge, sondern auf die kleinen Ungereimtheiten des Lebens und

fördert sie absichtlich zu Tage. Von den drei Hauptgegensätzen des Gefühls: Lust und Unlust, Erregung und Depression, Spannung und Lösung (vgl. S. 41), tritt beim Tragischen die Lösung schliesslich stets ein, während die Lust und ebenso auch die Erregung beim Abschluss des tragischen Vorganges nicht selten nur schwächere Bestandteile der verwickelten Gefühlswirkung bilden. Beim Komischen sind dagegen Lust und Erregung hervorstechende Faktoren; desgleichen findet die lebhafte Spannung eine bemerkenswerte Lösung. Die Spannung erfolgt durch die Wahrnehmung, dass im Komischen Dinge mit dem Anspruch der Berechtigung auftreten, die in Wahrheit an einem unhaltbaren Widerspruch leiden. Sobald wir das Unberechtigte dieses Anspruchs erkannt haben (und in der Regel geschieht dies sofort), tritt die Lösung des Spannungsgefühls in einer plötzlichen und befreienden Explosion hervor. Diese plötzliche Lösung hat auch die physiologische Rückwirkung des Lachens zur Folge. Da bei der Wiederholung des komischen Eindrucks die Spannung wegfällt, so wird auch die Möglichkeit einer plötzlichen Lösung aufgehoben. Daher wird die Komik in solchem Falle überhaupt mehr oder minder vollständig zerstört; ein oft wiederholter Witz erweckt in uns nur die Erinnerung an seine ehemalige Wirkung, und wenn wir wirklich noch einmal drüber lachen, so geschieht es meist nur aus Gefälligkeit für den Erzähler.

Die Lust des Komischen kann sich nur dann entwickeln, wenn weder unser Selbstgefühl, noch unser Mitgefühl oder Gemeinschaftsgefühl verletzt wird. Da nun unser Selbstgefühl am empfindlichsten ist, so sind wir selten geneigt, Lebenskontraste, in die wir selbst verstrickt werden, noch als komisch anzuerkennen. Sehen wir etwa im Theater eine Person in einer für sie wichtigen Lage von einem kleinen Missgeschick ereilt, z. B. einen vor Verlegenheit stotternden Liebhaber sich auf seinen eigenen Cylinder setzen od. dgl., so finden wir dies allerdings komisch; aber die Komik würde uns gar sehr vergehen, wenn wir uns selbst in einer solchen oder ähnlichen Lage befänden. Der

rohe Mensch hält vieles noch für komisch, was ein mitfühlender bereits als unerlaubt, anstössig und durchaus nicht mehr scherzhaft empfindet. Was ein dummer Mensch als sehr komisch betrachtet, wird einem gescheiten sehr albern erscheinen, und was diesem geistreich und witzig vorkommt, wird an jenem spurlos vorübergehen. In dem, was ein Mensch komisch findet, liegt oft sein ganzer Charakter bezeichnet.

So lässt sich die Wirkung des Komischen dahin definieren: dass es durch Aufdeckung des Kontrastes zwischen nichtigen Ansprüchen des Widersinnigen einerseits und des Vernünftigen anderseits unser Gemüt von Spannung befreit und zu einer plötzlich hervorbrechenden Aeusserung der Lust und zu scherzhaft-harmloser Weltbetrachtung anregt. Die besonderen Eigenschaften des Komischen werden durch eine Erörterung seiner wichtigsten Erscheinungsformen deutlich. Wir können die Komik des Erleidens und Thuns, da sie nicht von der Person, auf die sie sich erstreckt, beabsichtigt ist, da sie nicht durch deren freiwillige eigne Bethätigung entsteht, sondern am objektiv Gegebenen haftet, als objektive Komik bezeichnen und können ihr die subjektiv von uns erzeugte Gedankenkomik oder den Witz gegenüberstellen. Als dritte Hauptform betrachten wir alsdann den Humor, dessen bisher noch nicht zu gedenken war, da er eine freiere und selbständigere Stellung gegenüber den anderen Gebilden des Komischen einnimmt.

b) Das objektiv Komische.

8. Da die kleinen Widersprüche des Lebens sehr viel zahlreicher sind als die grossen erschütternden Vorfälle, so ergiebt es sich von selbst, dass das objektiv Komische sehr viel häufiger zu beobachten ist als das Tragische. Aber wie dieses ist das Komische auf das Menschenleben beschränkt; Tiere erscheinen uns nur insoweit komisch, als wir ihr Gebaren nach menschlichem Mass messen und mit menschlichem Thun vergleichen.

Die Einteilung der Lebenskreise, der wir früher eine ausführlichere Betrachtung gewidmet haben, können wir für eine erste allgemeinere Gliederung des objektiv Komischen verwerten: Vorgänge, die das Selbstgefühl, das Mitgefühl, die Gemeinschaftsgefühle erwecken, können auch durch die Eigenschaft des Komischen ausgezeichnet sein. Wenn allein die Regungen des Selbstgefühls und Mitgefühls von ihrer komischen Seite behandelt werden, sind wir in den Kreisen des Privatlebens, der Familie und der rein persönlichen Beziehungen von Mensch zu Mensch festgehalten. Die Gemeinschaftsgefühle führen uns in das öffentliche Leben über; in ihm werden bald die sozialen, bald die politischen Vorgänge und Einrichtungen Gegenstand komischer Auffassung sein. So kann man die Komik des Privatlebens, die soziale und die politische Komik unterscheiden. Bekanntlich ist dieser Gesichtspunkt für die Einteilung der antiken griechischen Komödie verwertet worden.

Die Komik des Privatlebens herrscht z. B. in der sogenannten sächsischen Komödie des 18. Jahrhunderts, in den Lustspielen der Frau Gottsched, Christian Felix Weisses, des jungen Lessing u. a. Auch Kotzebue, Benedix u. s. w. verweilen meist auf diesem Gebiete. Molières Genius hat dagegen bereits häufig mit rücksichtslosem Freimut die Schäden des Gesellschaftslebens komisch beleuchtet, und ebenso gehören Holbergs Lustspiele grösseren Teils in das Gebiet der sozialen Komik. In neuerer Zeit bethätigen sich die humoristischen Zeitschriften, am glücklichsten die „Fliegenden Blätter“, mit Vorliebe in dieser letzteren Richtung. Auch die Litteraturkomödien eines Platen u. a. können zur sozialen Komik gezählt werden. Die politische Komik, die sich in den Witzblättern glänzend ausgebildet hat, fristet infolge der Theaterzensur und infolge anderer äusserer Hemmnisse auf der Bühne nur ein bescheidenes Dasein. Die Bühne kann mit unserer rasch fortschreitenden Politik nicht mehr so leicht Schritt halten wie in den Zeiten des Aristophanes. Daher bleibt das Dauernde, Zuständliche des politischen Lebens der Komödie fast allein zugänglich.

Da man der politisch-nationalen Seite von Lessings „Minna“ einen komischen Charakter nicht zusprechen kann, so bleiben auf diesem Gebiete nur Freytags „Journalisten“ als das einzige bedeutende Beispiel der deutschen Litteratur bestehen. Viel reicher ist in dieser Hinsicht das französische Lustspiel.

9. Aber das Komische hat sich durchaus nicht immer nur in der wirklichen Welt angesiedelt, es hat sich vielmehr auch in der Welt der Phantasieen, wo sich leicht die ungeheuerlichsten Widersprüche annehmen lassen, weit ausgebreitet. Die phantastische Komik bildet eine besondere, höchst bemerkenswerte Art. In dieser Phantasiewelt spielen nun auch die Tiere eine bedeutende Rolle, wie vor allem in der alten und doch ewig jungen Fabel von Reinecke Fuchs. Die phantastische Komödie hat sich aber nie wieder zu der Höhe erhoben, auf die Aristophanes sie geführt hatte. Auch Shakespeares „Sommernachtstraum“ bleibt hinter den Leistungen des griechischen Meisters zurück, und die deutsche Litteratur ist über Tiecks und Platens Anfänge der phantastischen Komödie nicht weit hinausgekommen. Die phantastisch-parodistische durch Gleim eingeführte Romanzen-Dichtung des 18. Jahrhunderts, in deren Banne noch Gotter, Bürger („Prinzessin Europa“) u. a. standen, hat in den Offenbachschen Operetten nur eine zweifelhafte dramatische Nachblüte gefunden.

10. Wenn in Erzählungen und Dramen besonders das komische Handeln und Gebaren der Personen herausgebildet ist, sprechen wir von Charakter-Komik, wenn das Leiden überwiegt, von Situationskomik. Als grösster Meister der ersteren gilt Molière, der im Tartuffe, im Geizigen, im eingebildeten Kranken, in den Prezieusen u. s. w. unvergängliche Typen des komisch widerspruchsvollen Verhaltens aufgestellt hat. Holbergs politischer Kannegiesser und Don Ranudo reihen sich ihm würdig an. Manche derartige Typen sind, wie der miles gloriosus, seit dem Altertum immer wieder erneuert worden. Die italienische commedia dell' arte bedient sich gleichfalls einer Anzahl wohlbekannter und immer wiederholter komischer Charakter-

typen. Auch die sogenannte sächsische Komödie des 18. Jahrhunderts bewegt sich vor allem in dieser Richtung; aber ihr bester Vertreter, der junge Lessing, bleibt im „Jungen Gelehrten", im „Misogyn", in der „Alten Jungfer", im „Freigeist" u. a. weit hinter seinem Vorbilde Molière zurück; dagegen hat er später im Riccaut de la Marlinière zwar nicht eine eigentliche Neuschöpfung, aber doch eine geniale Weiterbildung eines älteren Typus zu stande gebracht. Die komischen Charaktere sind ungemein zählebig, sie treten in oft sehr geringfügigen Verwandelungen bis auf die neueste Zeit immer und immer wieder hervor, und dem Litteraturforscher fällt es nicht schwer, die Geschichte mancher komischen Geschlechter bis in ehrwürdige Vorzeiten zurückzuverfolgen und in zahlreichen Seitenlinien zu betrachten. Am wirksamsten sind immer solche komischen Personen, die sich in ihrer widersinnigen Verblendung ungemein wohl fühlen, und die sich's gar nicht vorstellen können, dass sich die Welt in fremden Köpfen anders spiegle als in dem ihrigen. Die Dummheit, die sich für besonders pfiffig hält, der Dünkel, der immer genasführt wird, wirken besonders ergötzlich.

11. Auch die Situationskomik, die sich natürlich sehr oft mit der Charakterkomik verbindet, arbeitet seit alten Zeiten immer mit denselben erprobten und dankbaren Mitteln. Die Leiden der komischen Person können durch die absichtliche Bethätigung anderer Personen oder durch die Fügung der Umstände, den Zufall, herbeigeführt sein. Im ersteren Falle können wir wieder Thaten und Reden unterscheiden. Unter den Thaten anderer, die das komische Leiden, die komische Situation verursachen, sind die Intrigue, die Täuschung durch Verkleidung, Belauschung und durch allerlei Prellerei ein ungemein ergiebiges, wenn auch etwas abgebrauchtes Mittel komischer Wirkungen. Die Beispiele dafür sind Legion. Ebenso sind in den Reden die Verstellung, Ironie und mancherlei Arten der Fopperei beliebte Formen komischer Darstellung auf Unkosten anderer, die es aber nicht besser verdienen, und die es auch nicht immer bemerken, dass man sich an ihrem

Schaden weidet. Sehr ergötzlich ist auch eine Verbindung von Thun und Sprechen, in der Absicht, andere dadurch lächerlich zu machen: die komische Nachahmung ihres Gebarens, wie sie z. B. der Wirt in einer Szene der „Minna von Barnhelm“ ausübt, oder wie sie in Paillerons „Die Welt, in der man sich langweilt“ wiederholt vorkommt, verfehlt ihren Eindruck niemals; die Karrikatur, Parodie und Travestie bilden am rechten Platz wohlthuende Stützen des Komischen.

Das nicht durch den Willen anderer, sondern durch die Fügung der Umstände, durch Zufall, Verwechselung, Missverständnisse verursachte komische Leiden ist wohl in reicherer oder geringerer Fülle in jedem grösseren komischen Werke anzutreffen. Der Zufall verhüllt, was aufgedeckt werden sollte, und offenbart, was zu verbergen im Interesse der Personen liegt. Er lässt etwa einen Menschen, der gegen höher Stehende ein Schmeichler und und gegen tiefer Stehende ein Grobsack ist, seine Grobheit einem einflussreichen Manne gegenüber Luft machen, indem er ihn verkennen lässt, wer vor ihm steht; oder umgekehrt, der Zufall offenbart das kunstvoll Verborgene und zeigt etwa einer eifersüchtigen Gattin die klug verheimlichten Schliche des Gatten, indem diese zu unerwarteter Stunde an dem Orte des Frevels erscheint u. dergl. m.

Die Charakterkomik sowohl wie die Situationskomik braucht nicht ausschliesslich in Handlungen oder Begebenheiten und in den Höhe- und Sammelpunkten dieser letzteren, in den Situationen, zum Ausdruck zu kommen: es ist vielmehr möglich, dass schon in der blossen sinnlichen Anschauung der komische Kontrast gegeben ist. So kann sich etwa die Absonderlichkeit des Charakters schon in der Kleidung offenbaren, das Leiden eines kümmerlichen Pantoffelhelden durch den blossen Gegensatz seiner schmächtigen und verschüchterten Person zu der rücksichtslosen Kraft seiner wohlgenährten Ehehälfte sich symptomatisch verraten. Diese bereits in der blossen Anschauung sich kundgebende Anschauungskomik wird sich zu der

Charakter- und Situationskomik in den verschiedensten Formen wirksam gesellen.

So sehen wir, dass die manigfaltigen Seiten des objektiv Komischen verhältnismässig leicht erkannt werden können, und dass die Analyse objektiv komischer Dichtungen eine reiche Anzahl charakteristischer Merkmale zu beobachten hat.

c) Der Witz.

12. Das Wort Witz bedeutete noch im 18., ja noch zu Anfang unseres Jahrhunderts, so viel wie „schnelle Fassungs- und Kombinationsgabe, scharfer Verstand"; es war ein dem englischen *smartness* nahe verwandter Begriff, nur dass *smartness*, echt amerikanisch, die dem Willen dienstbare verschlagene Intelligenz ist, während im Worte Witz die Nebenbeziehung zum Handeln nicht mitgedacht wurde. Lessing stellt Witz und Genie als konträre Begriffe einander gegenüber, wie wir es jetzt mit Verstand und Genie thun; und wenn Faust beim Anblick der „krystallnen reinen Schale" sagt:

> Ich werde jetzt dich keinem Nachbar reichen,
> Ich werde meinen Witz an deiner Kunst nicht zeigen,

so ist hier Witz nicht in moderner Bedeutung, sondern im Sinne von Verstand und Kombinationsgabe gebraucht.

Auch jetzt hat das Wort noch zwiefachen Sinn: es dient sowohl zur Bezeichnung einer geistigen Fähigkeit als zur Bezeichnung des einzelnen Erzeugnisses dieser Fähigkeit; wir sagen: der Mann hat Witz, und: er hat einen Witz gemacht. Die Quelle und der einzelne Trank daraus haben den gleichen Namen. Vielleicht ist die jetzige Geltung des Wortes durch die jungdeutsche Litteratur der 30er Jahre wenn auch nicht aufgebracht, so doch zur Alleinherrschaft erhoben worden, denn damals war Witz im jetzigen Sinne die Losung des Tages. In ähnlich charakteristischer Weise hat die Romantik bei der Umdeutung des Wortes Gemüt ihren Einfluss ausgeübt.

13. Beim Witz als Erzeugnis der erwähnten geistigen

Fähigkeit treten Gedanken und Worte mit einem Anspruch auf Berechtigung auf, dessen Widersinn von uns ohne weiteres durchschaut wird, und an diese Erkenntnis der Auflösung des Widersinnigen schliesst sich unmittelbar und plötzlich hervorbrechend ein starkes Lustgefühl an, das mit der physiologischen Wirkung des Lachens verbunden ist. Menschen die langsam denken, gebrauchen oft längere Zeit bis zur Apperzeption des Witzes; es wäre wohl möglich, dass die experimentelle Psychologie hierüber genauere Feststellungen machen könnte, die allerdings nur immer individuellen Wert hätten.

Beim objektiv Komischen ist der Kontrast zwischen den beiden komischen Elementen stets aus dem Zusammenhang der Dinge ersichtlich: wir sehen, dass einem Menschen etwas widerfährt, was er durchaus nicht erwartet, oder dass er sich als Handelnder solcher Mittel bedient, die unmöglich zum Ziele führen können. In ähnlicher Weise muss sich zu dem Widersinn witziger Worte und Gedanken unmittelbar das berichtigende Element des Vernünftigen hinzugesellen, wenn anders der Witz begriffen werden und überhaupt zu stande kommen soll. Da nun der Witz verhältnismässig allein dasteht und nur in einer begrenzten Reihe von Wörtern, ja oft nur in einem einzigen Worte ausgedrückt wird, so kann die Berichtigung des Vernünftigen wenigstens nicht immer durch den logischen Zusammenhang der Rede zustande kommen, sondern sie erfolgt vielmehr häufig allein durch den Geist und Gebrauch der Sprache.

Der Witz ist durchweg an die Sprache gebunden, ohne Sprache giebt es keinen Witz. Der sogenannte Bilderwitz in dem Sinne von komischer bildlicher Darstellung (Zeichnung, Gemälde etc.) trägt seinen Namen nicht mit Recht, er bildet nur eine Form der Anschauungskomik; tritt er in der Form des Rebus auf, so verlangt er sogar unbedingt die Uebersetzung in Worte, um zum Leben zu gelangen. Nun können die Sprachvorstellungen, soweit sie ausserhalb eines weiteren Zusammenhanges der Rede betrachtet werden, in drei Fällen witzig sein: entweder

wird die Form der Worte absichtlich oder unabsichtlich verdreht; oder es wird mehrdeutigen Wörtern und Wortgefügen ein Sinn beigelegt, der, wie der ganze Zusammenhang des witzigen Ausdrucks selbst verrät, ihnen hier nicht zukommen kann; oder drittens, es werden logisch sich widersprechende, disparate Begriffe innerhalb der Witzrede mit einander verknüpft. Wir können die erste Art den Formwitz, die zweite den Witz des Doppelsinns, und die dritte den logischen Witz nennen.

Nicht selten werden sich mehrere dieser Witzarten mit einander verbinden, ausserdem treten zu ihnen oft in reicher Fülle diejenigen Reden, deren Widersinn sich nur aus dem ganzen Zusammenhang der Dinge ergiebt. Wenn z. B. jemand sagt: „Fräulein Soundso feiert eine Hochzeit, aber nicht ihre eigene; sie ist noch zu haben“, so ist das nur dann witzig, wenn dieses Fräulein eine bejahrte hässliche Jungfer ist, die ausserhalb der Gefahr ist, umworben zu werden. Man kann diese Form des Witzes, in der sich die böse Welt besonders gerne ergeht, als den Situationswitz bezeichnen, da er nur aus der ganzen Situation verständlich wird. Eine Unterart des Situationswitzes liegt in dem ironischen Witz vor: während der Widersinn des gewöhnlichen Situationswitzes nur aus der Kenntnis der Sachlage hervorgeht, kommt bei dem ironischen Witz noch der Umstand hinzu, dass der Sprechende direkt das Gegenteil von dem sagt, was er für wahr und richtig hält.

Diese Unterscheidungen mögen noch durch einige Ausführungen und Beispiele erläutert werden.

14. Der Formwitz, die schwächste und unwirksamste Art des Witzes, besteht in der Anwendung falscher Analogiebildungen; man sagt und schreibt etwa *geschonken* für *geschenkt, umgebrungen* für *umgebracht,* oder bedient sich kühner Neubildungen und Zusammensetzungen, die dem Geist der Sprache zuwiderlaufen, wie z. B. *jemand auslächeln* für *jemand nur ein wenig auslachen* u. dgl. m. Besonders wirken unfreiwillige Formwitze, die man von deutsch sprechenden Ausländern tagtäglich hören kann, oft so erheiternd auf uns, dass es uns schwer fällt, ein unhöfliches

Lachen zu unterdrücken; namentlich dann, wenn die falsche Sprachform einen ganz anderen Sinn giebt. Unmittelbar hieran schliesst sich die Verdrehung der Fremdwörter, deren sich Ungebildete oft schuldig machen; Fritz Reuter u. a. haben diese Art des Formwitzes ausgiebig verwertet. Auch durch Schreib- und Druckfehler entstehen solche unfreiwillige Formwitze; so z. B. wenn jenes Bauermädchen, das von sich zwei Photographieen hatte machen lassen, ein Brustbild und eins in ganzer Figur, ihrem Geliebten diese Photographieen mit den Unterschriften zusandte: „Hier hast du die Ziege (Züge), die du liebst", und „Hier hast du mich Gans (mich ganz)"; oder wenn der Druckfehlerteufel einen Kronprinzen, dem man eine Vorliebe für geistige Getränke nachsagte, in einen „Kornprinzen" verwandelte, und dergleichen Scherzchen mehr.

15. Der Witz des Doppelsinns beruht auf der Thatsache, dass die Sprache mit gleichlautenden Wörtern und Wortgefügen verschiedenen Sinn verbinden kann. Während nun im gewöhnlichen Zusammenhang der Rede nur selten ein Zweifel darüber obwalten kann, welcher Sinn gemeint ist, lenkt uns der Witz absichtlich vom rechten Wege ab und auf falsche Fährte. So z. B. kann *die Flotte* sowohl *die Marine* als *die flotte Frauensperson,* ein *Kreuzer* sowohl ein Schiff als eine Geldmünze bedeuten; wenn nun ein Berliner Witzbold von einem geizigen Liebhaber, der seiner lebenslustigen Freundin gegenüber allzu karg war, den Ausdruck gebrauchte: „Der macht es wie der deutsche Reichstag, er hat für seine Flotte keinen Kreuzer übrig", so lag der Witz in der ausdrücklichen Verdrehung des Sinnes von *Flotte* und *Kreuzer.* Ebenso sind in dem folgenden ziemlich bekannten Scherzwort eine Anzahl von Wörtern doppelsinnig: „Die Zahnärzte sind die gründlichsten Leute: denn sie fassen alles an der Wurzel an und können nichts Hohles leiden; aber leider sind sie zugleich sehr feige: denn sie reissen immer gleich aus". Hierher gehört auch das erwähnte Beispiel von Schillers Handschuh und Goethes Faust.

Häufig besteht der Gleichklang der Wörter und

Wortgefüge verschiedenen Inhalts nicht in der Schriftsprache, sondern nur in der Mundart; der dialektische Doppelsinnwitz, der erst auf Grund dieses Gleichklanges möglich wird, bildet natürlich nur eine Unterart des gewöhnlichen Doppelsinnwitzes. Wenn der Sachse *kiehl* statt *kühl* sagt, können die Laute *kieler Zug* (das Schriftbild bleibt ja ausser Betracht) sowohl *kühler Windzug* als *Zug aus Kiel* bedeuten, und so konnte sich leicht der bekannte Witz ausbilden, dass in Hamburg die Erkältungsgefahr besonders gross sei, weil täglich ein Kieler (kühler) Zug durchgehe. Dieser Doppelsinn von *kiel* steht genau auf derselben Stelle wie der von den ausreissenden Zahnärzten, bloss dass die Grundlage des Witzes in dem einen Fall die Schriftsprache, in in dem anderen die Mundart ist.

16. Für das Ohr des Schriftdeutschen sind derartige Witze freilich nur unreine Doppelsinnwitze, für ihn klingen *Kiel* und *kühl* nur ähnlich, nicht gleich. Diese Scheidung von reinen und unreinen Doppelsinnwitzen erinnert unmittelbar an die der reinen und unreinen Reime, denn die unreinen Reime rühren ja auch von der dialektischen Aussprache her. Aehnlich nun wie es ausser den reinen und unreinen Reimen noch eine schwächere Form des Gleichklangs, die Assonanz, giebt, bei der nur der Vokal, nicht aber die Konsonanten gleich lauten, so giebt es auch noch eine freiere und schwächere Abart des Doppelsinnwitzes, bei der gleichfalls das Gerippe der Wörter, die Konsonanten, verschieden, ihr Fleisch aber, der Vokal oder Diphthong, gleichlautend ist. Ich möchte diese wohlfeile Abart des Doppelsinnwitzes als Assonanzwitz bezeichnen. Berühmte Beispiele dafür enthält die dem Abraham a Santa Clara nachgebildete Kapuzinerrede in „Wallensteins Lager“. So vor allem in den Versen (V. 515 ff.):

Der Rheinstrom ist worden zu einem Peinstrom,
Die Klöster sind ausgenommene Nester,
Die Bistümer sind verwandelt in Wüsttümer,
Die Abteien und Stifter
Sind nun Raubteien und Diebesklüfter ....

Diese Form des Witzes, die auf die Länge überhaupt unerträglich wird, ist nur dort recht am Platze, wo sie, wie hier bei Schiller, einen Sinn auslöst, der sich in den Zusammenhang der Rede zweckmässig einfügt. Das blosse Spiel mit solchen Assonanzen wäre leer und windig; der Witz von Schillers Handschuh und Goethes Faust ergötzt an und für sich, der vom Rheinstrom und Peinstrom nur in dem gegebenen Zusammenhang, und auch dort nur viel schwächer.

17. Auch bei den logischen Witzen sind einige Unterscheidungen zu beachten. Bei ihnen werden logisch disparate Begriffe durch eine grammatische Beziehungsform in Verbindung gebracht; wenn z. B. ein Spassvogel an einen Freund schriebe: „ich danke dir für deine kostbare selbstgelegte Eiersendung“, so machte er sich eines doppelten logischen Witzes schuldig: denn nicht die Sendung kann gelegt sein, sondern nur die Eier, und diese stammen auch nicht von dem Freunde her, sondern von den Hühnern, die er selbst besitzt. Hier sind also im Substantivum und seinem Attribut disparate Begriffe vereinigt, während die Logik und Grammatik verlangen, dass Attribut und Substantivum in einer engen Begriffsbeziehung zu einander stehen. Das Attribut, das zum Substantivum tritt, braucht nicht in der Form des Adjektivums oder des logisch gleichwertigen Partizipiums aufzutreten, sondern es kann auch durch ein anderes Substantivum im Genitiv oder mit Präpositionen, oder endlich durch einen Relativsatz ausgedrückt werden. Desgleichen kann bekanntlich zum Verbum ein Attribut in der Form des Adverbiums treten. Man könnte diese Art der logischen Witze logische Attributwitze nennen. Hierher gehören noch so bekannte Beispiele, wie: ein Messer ohne Heft und Klinge, ein viereckiger Kreis u. dgl. m. Oft entsteht in diesen Fällen der Witz dadurch, dass das Attribut des einen Begriffs auf einen anderen im Satzgefüge ihm nahestehenden Begriff übertragen wird, so z. B. wenn man sagt: ein grüner Warenhändler, eine gepökelte Fischhandlung, ein Butterbrod mit belegter Zunge, u. dgl. m.

Auch wenn die Begriffe des Objekts und des Verbums disparat sind, kommen logische Witze zu stande; man kann sie als logische Objektwitze bezeichen. So sind die Begriffe *Ast* und *lachen* vollständig disparat; aber man sagt: sich einen Ast lachen. Krumm schreiben kann man vielleicht eine Feder, aber der logische Volkswitz will, dass man sich auch die Finger krumm schreiben könne u. dgl. m.

Häufig kommt der logische Witz dadurch zu stande, dass die Grundelemente des Satzes und Urteils, die Begriffe vom Subjekt und Prädikat, disparat sind; sie mögen witzige Urteile genannt werden. So sagt etwa ein Witzling: „Herrn N. N. ist vor Schrecken seine Perücke grau geworden", während es doch zum Begriff der Perücke gehört, dass sie von den Gemütserregungen ihres Trägers unabhängig bleibt, sofern sich diese Gemütserregungen nicht etwa in Thätlichkeiten gegen die Perücke äussern.

Diese verschiedenen Fälle des logischen Witzes beobachten wir innerhalb des einfachen Satzes. Ebenso können aber auch aus mehreren logischen Urteilen zusammengesetzte Sätze einen logischen Witz enthalten, wenn nämlich der Inhalt des Vordersatzes dem des Nachsatzes widerspricht. So sagen wir etwa: „da er so sehr früh aufgestanden ist, hat er noch nicht anfangen können zu arbeiten"; „damit er sich nur ja nicht beschädige, hat er sich seinen neugeschliffenen Dolch ohne Scheide und einige Patronen in die Hosentasche gesteckt" und unzählige ähnliche Beispiele mehr, die uns aber alle nur zeigen würden, dass derartige Witze wegen ihres allzu handgreiflichen Widersinns nicht eben sehr ergötzlich wirken. Es wäre ein Leichtes, die mannigfaltigen logischen Verhältnisse zusammengesetzter Sätze nun auch für eine genauere Bezeichnung der fraglichen Witze zu verwerten, aber es dürfte genügen, ihre verschiedenen Formen vereint gegenüber den witzigen Urteilen als zusammengesetzte witzige Urteile abzusondern.

18. Da sich der Situationswitz (S. 333) von selbst erklärt, und über ihn nichts Genaueres zu sagen ist, so könnte man

denken, dass hiermit die Erörterung der verschiedenen Witzformen erschöpft sei; dem ist aber nicht so. Auch die sogenannten Tropen und Figuren — um den landläufigen Ausdruck zu gebrauchen — können Träger des Witzes sein, und zwar vor allem die Metapher und die Antithese. Ueber diese beiden wird in späterem Zusammenhange[1]) noch ausführlicher gesprochen werden. Wir können also den bisher genannten Witzformen den metaphorischen oder Bilderwitz[2]) und den antithetischen Witz anreihen. Der Vergleich oder die Metapher (beide Ausdrücke bezeichnen nahe verwandte Erzeugnisse unseres Geistes) kommt stets dadurch zustande, dass wir zu einer gegebenen Vorstellung A eine analoge Vorstellung B hinzu denken, eine Vorstellung, die zu A eine mehr oder minder grosse Aehnlichkeit aufweist. Witzig wird nun eine solche Analogie-Vorstellung dann, wenn uns ihr Anspruch auf Aehnlichkeit mit der Vorstellung A überraschend und widersinnig erscheint. Wenn z. B. Heine die Grübchen in den Wangen einer Dame „Spucknäpfe für Liebesgötter" nennt, so erscheint uns diese Analogievorstellung so fremdartig, dass wir lachen müssen. Aehnlich steht es, wenn er in der „Harzreise" von einem Manne schreibt: „Der kleine Mann sprach kein Wort, und nur dann und wann ... lächelte er, wie ein Mops, der den Schnupfen hat." Wir fühlen, dass es ein sonderbar prustendes Lächeln gewesen sein muss, das zu solch einem Vergleich aufforderte. An einer anderen Stelle heisst es von einer sehr mageren Dame: „Das Gesicht nur ein Mund zwischen zwei Ohren, die Brust trostlos öde wie die Lüneburger Haide; die ganze ausgekochte Gestalt glich einem Freitisch für arme Theologen" u. s. w.

Sehr oft kommt der Witz durch Vermengung mehrerer Metaphern, durch die sogenannte Katachrese zu stande; so z. B. wenn einer sagt: „Nun aber setzte er dem Fasse

---

[1]) Vgl. unten den Abschnitt „Aesthetische Apperzeptionsformen" (Abteilung C dieses Kapitels).

[2]) Hier ist der Ausdruck am Platze, den wir oben (S. 332) zur Bezeichnung einer ganz anderen Sache zurückweisen mussten.

die Krone auf" oder dergleichen. Aber der Witz liegt alsdann nicht in der Metapher, sondern darin, dass disparate Begriffe als Subjekt und Prädikat mit einander verbunden werden; es liegt also ein gewöhnliches witziges Urteil vor, dessen Entstehungsgeschichte uns nur in das Gebiet der Metapher hinüberführt. Bis zur Ermüdung kommen diese witzigen Katachresen in Wippchens Berichten vom russisch-türkischen Kriegsschauplatz vor.

19. Häufiger noch als der metaphorische begegnet uns der antithetische Witz. Zur Antithese eignen sich immer nur solche Begriffe, die sich einem gemeinsamen umfassenderen Begriffe unterordnen; vor allem konträre Begriffe, wie gut und schlecht, klein und gross, schwarz und weiss, können antithetisch gebraucht werden. Aber auch andere nebengeordnete Begriffe, disjunkte, korrelate und kontingente Begriffe,[1]) lassen sich antithetisch verwenden, vor allem die korrelaten (Vater und Sohn, Bruder und Schwester), die den konträren am nächsten stehen. Eine witzige Antithese kommt nun allemal dann zu stande, wenn zu den konträren oder korrelaten Begriffen in irgend einer Form disparate Begriffe hinzugefügt werden. So liegt in dem Witzwort Heines, Bologna und Göttingen liessen sich nicht vergleichen, denn in Bologna gebe es die kleinsten Hunde und die grössten Gelehrten, in Göttingen aber die grössten Hunde und die kleinsten Gelehrten — so liegt in diesem Witzwort ein doppelter antithetischer Witz vor. Die Begriffe Hund und Gelehrter gelten nach der Auffassung aller Menschenfreunde als disparat; Heine stellt sie aber witzig zusammen, indem er sie mit den konträren Attributbegriffen klein und gross verkoppelt; an diese Antithese knüpft er eine zweite, in der er die konträren Attribute der beiden Substantiva vertauscht, sie also zu den Attributen des ersten Urteils wiederum in einen kontären Gegensatz bringt. Die beiden Aussagen beziehen sich auf die Begriffe Bologna und Göttingen: diese sind nicht konträr, sondern disjunkt, sie fallen beide unter

[1]) Vgl. Wundt, Logik², Bd. 1, S. 134 ff. (Stuttg. 1893) und die Darstellung über die Antithese in Abteilung C dieses Kapitels.

den Begriff Universitätsstadt. Die Antithese der beiden Urteile, aus denen der ganze Satz besteht, gehört also zu einer anderen Art als die Antithese grosse Hunde, kleine Gelehrte; sie erstreckt sich auf disjunkte Begriffe.

In anderen Fällen kommt der Witz der Antithese dadurch zu stande, dass einer von den beiden Begriffen, oder dass sie beide doppelsinnig sind, und dass zur Antithese nur der eine Sinn passt, der andere aber nicht. So erscheinen die Begriffe einziehen und ausziehen, Einzug und Auszug als konträr; aber ein Ausgezogener kann ein entkleideter Mensch sein oder ein (aus dem Hause) ausgezogener oder ein (aus der Stadt) hinausgezogener. Sich entkleidet haben und weggezogen sein sind nun ganz disparate Begriffe. Der falsche Begriff lässt sich aber in eine witzige Antithese zu einziehen leicht einschmuggeln. Das hat Edwin Bormann in einem sächsichen Dialektgedicht gethan, welches sich auf Makarts Gemälde „Der Einzug Karls V. in Antwerpen" bezieht: vor dem kaiserlichen Reiter ziehen hier mehrere fast unbekleidete Frauenspersonen einher, und Bormann schreibt, nach einem langen Erguss voll komischer Entrüstung über diesen Gegenstand:

> Doch hier sieht mer vor lauter Ausgezognen
> Kaum was von'n sogenannten Einzug mehr.

20. Mit dem metaphorischen und antithetischen Witz sind die wichtigsten Fälle komischer Umgestaltung von den Gebilden der sogenannten „ästhetischen Apperzeption" erwähnt. Wir werden später sehen, dass unter diesen Gebilden die menschliche Beseelung untermenschlicher Wesen oder lebloser Dinge, die mit der Metapher nicht verwechselt werden darf, eine sehr grosse Rolle spielt. Sie erscheint aber verhältnismässig selten in witziger Form. So spricht man etwa von einem abgelebten Frack oder von einer seligen Hose, und legt dadurch Dingen ein menschliches Seelenleben bei, denen es auch ein weitgehendes anthropomorphisches Denken nicht zuschreiben kann. In dem Widersinn dieser Beseelung liegt der Witz.

Wie alles Komische, so wirkt vor allem der Witz durch eine reichliche Häufung ungereimter Vorstellungen. Die



eigentliche vis comica verrät sich dadurch, dass die widersinnigen Gebilde wie ein Rattenkönig zusammenhängen. Geht es Schlag auf Schlag, so sind auch schwächere Witze, wie der Formwitz, Assonanzwitz, das zusammengesetzte witzige Urteil u. s. w. erträglich. Freilich wird die allzu lange Vergegenwärtigung des Komischen dem gediegenen Sinne leicht verdriesslich; aber wenn einmal die Schleusen geöffnet sind, so sieht man auch gern eine kräftige Flut hineinströmen.

d) Der Humor.

21. Eine Geschichte des Wortes Humor würde dem Litterar- und Kulturhistoriker eine höchst willkommene Gabe sein. Der Ausdruck hat wie alle, die zur Bezeichnung des seelischen Lebens dienen, eine mannigfache Wandlung durchgemacht, die aber doch leicht zu erklären ist. Der Humor hat sich mit der immer reicheren Entfaltung des Gemütslebens, die sich vor allem in der Litteratur spiegelt und von dieser selbst mit befördert worden ist, immer weiter entwickelt, und so ist naturgemäss der Inhalt des Wortes immer verwickelter geworden.

Humor ist ursprünglich nichts anderes als das lateinische Wort *hûmor*,[1]) bedeutet Feuchtigkeit, Saft, und weist auf die medizinischen Anschauungen des Mittelalters hin. Nach diesen war das Wohlbefinden des Körpers von der richtigen Beschaffenheit und Mischung seiner Säfte abhängig, deren man vier annahm; der Körper hatte *vier Humoren*. Es scheint aber bald auch für die angemessene Zusammensetzung dieser vier Säfte der Ausdruck *hûmor* aufgekommen zu sein, und von dieser Zusammensetzung dachte man sich weiterhin die psychische Beschaffenheit des Menschen, vor allem seine Gemütsrichtung abhängig. So wurde denn frühzeitig das Wort auf das geistige Gebiet übertragen. Bald darauf wurde, wie es scheint seit dem 17. Jahrhundert, als Denken und Sprache der Deutschen verwälscht waren, die französische Form *humeur* beliebt, von der auch später, als die lateinische

[1]) Vgl. Heyne im Grimmschen Wörterbuch, Bd. 4, II, Sp. 1905.

Form wieder in Umlauf kam, die Betonung der Endsilbe zurückblieb.

Humor ist in dieser frühesten Zeit wohl ziemlich genau unserem jetzigen *Stimmung* entsprechend; ja, da wir nach unseren oben (S. 156ff.) gegebenen Erörterungen auch den Inhalt dieses Wortes Stimmung mit dem körperlichen Befinden in engere Beziehung setzen dürfen, so ist vielleicht die Uebersetzung als ganz besonders zutreffend zu betrachten. Die Bedeutung von Stimmung bewahrte das Wort auch dann noch, als es bereits ausserdem zur Bezeichnung eines viel verwickelteren Sinnes verwendet wurde — eine Erscheinung, zu der es ja viele Analogieen in der Geschichte der Sprache giebt. So redet z. B. Goethe, der natürlich auch der moderneren Bedeutung seine Aufmerksamkeit schenkte, noch häufig von gutem, üblem, schlimmem Humor, wofür wir jetzt einfach das Wort Stimmung einsetzen würden.

Aber schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts ist Humor eine Stimmung besonderer Art geworden, nämlich *gute Stimmung, gute Laune*; in diesem Sinne hat es sich lange erhalten und wird auch heute noch so gebraucht. Lessing hatte das Wort zuerst durch *Laune* übersetzt, aber er missbilligte später[1]) diese Deutung und befürwortete eine abweichende, in Wahrheit schon überwundene Auffassung der Sache, die uns auf ein ganz anderes Gebiet führt.

22. Er spricht dort von Ben Johnsons Komödien „Every man in his humour" und „Every man out of his humour" und bemerkt, dass dieser Dichter über den richtigen und falschen Sinn des Wortes „humour" sich folgendermassen geäussert habe:

a) As when some one peculiar quality
Doth so possess a Man, that it doth draw
All his affects, his spirits, and his powers,
In their constructions, all to run one way,
This may be truly said to be a humour.

---

[1]) Hamburgische Dramaturgie, Stück 93; Werke, Lachmann-Muncker, Bd. 10, S. 178f.

b) But that a rook by wearing a py'd feather,
The cable hatband, or the three-pil'd ruff,
A yard of shoe-tye, or the Switzer's knot
On his French garters, should affect a humour!
O, it is more than most ridiculous.

Ben Johnson unterscheidet also zwischen echtem (a) und falschem Humor (b); uns aber wird weder das eine noch das andere seiner Beispiele befriedigen. Dass eine närrische Kleidung und affektiertes Gebaren (b) nicht auf Humor deutet, geben wir ohne weiteres zu; aber wir werden zweifeln, ob die *peculiar quality*, von der die ersten Zeilen handeln, in der That *may be said to be a humour*. Wie? Wenn ein Mensch von einer gewissen Sonderbarkeit beherrscht ist, wenn er eine harmlose fixe Idee, einen gelinden Sparren oder Spleen hat, so soll das Humor sein? Es wird uns jetzt schwer, zu verstehen, dass das Wort diese Bedeutung je hat annehmen können. Und doch liegt die Erklärung nicht so weit. Der Humorist zeichnet sich durch eine Gefühlsauffassung aus, die sich von der des Alltagsmenschen wesentlich unterscheidet: während wir nun jetzt das Wesen dieser Auffassung als besonders wohlthuend und befreiend empfinden, während wir also auf die Sache selbst sehen, war dem Zeitalter Ben Johnsons offenbar die Abweichung von dem Normalen, die sich im Humor kund giebt, das Wesentlichste. Daher konnte denn auch diese *peculiar quality* so leicht durch affektierte Narrenspossen (b in Ben Johnsons Versen) nachgebildet werden.

Diese einseitige Deutung des Humors ist geschichtlich interessant genug; der Historiker muss sie im Auge behalten. Aber auf dieser Bahn hat sich der Begriff nicht weiter entwickelt. Wenn Lessing (a. a. O. S. 177) schreibt: „Der Humor, den wir den Engländern itzt so vorzüglich zuschreiben, war damals bey ihnen grossen Theils Affectation", so ist diese letztere Behauptung gewiss richtig,[1]) aber Lessing

[1]) Vgl. W. Cosack, Materialien zu Lessings Hamb. Dram., 2. Aufl., S. 412, Anm. 1 (Paderb. 1891). Cosack übersetzt die angeführten Verse Ben Johnsons recht genau, z. B. *a yard of shoe-tye* durch: *ein helles Schuhband.*

hat übersehen, dass der Humor Sternes u. a. überhaupt ganz anders geartet war als der, den wir in der Litteratur zu Anfang des 17. Jahrhunderts antreffen. Er hat neue, tiefere Züge gewonnen; der Begriff wird von einer ganz anderen Seite betrachtet. Lessing liess sich aber durch Johnsons Verse bestechen; er widerrief sogar seine frühere, zwar auch nicht erschöpfende, aber bessere Erklärung, dass Humor so viel wie Laune sei:

Wir übersetzen ... itzt, fast durchgängig, Humor durch Laune; und ich glaube mir bewusst zu seyn, dass ich der erste bin, der es so übersetzt hat. Ich habe sehr unrecht daran gethan, und ich wünschte, dass man mir nicht gefolgt wäre. Denn ich glaube es unwidersprechlich beweisen zu können, dass Humor und Laune ganz verschiedene, ja in gewissem Verstande gerade entgegen gesetzte Dinge sind. Laune kann zu Humor werden; aber Humor ist, ausser diesem einzigen Falle, nie Laune. Ich hätte die Abstammung unsers deutschen Worts und den gewöhnlichen Gebrauch desselben, besser untersuchen und genauer erwägen sollen. Ich schloss zu eilig, weil Laune das Französische *Humeur* ausdrücke, dass es auch das Englische *Humour* ausdrücken könnte: aber die Franzosen selbst können *Humour* nicht durch *Humeur* übersetzen.

So bedeutende und fesselnde Ausblicke diese Erörterung Lessings gewährt, so wenig es bezweifelt werden darf, dass Humor nicht durch Laune verdeutscht werden darf, so zeigen Lessings Auslassungen doch offenkundig, dass er dem Worte Humor im Sinne Ben Johnsons noch eine Bedeutung beimass, die durch die Entwicklung des englischen Humors selbst bereits veraltet war; denn er schreibt: „Die Sache genau zu nehmen, müsste auch nur der affectirte [bei Johnson *b*], und nie der wahre Humor [bei Johnson *a*] ein Gegenstand der Komödie seyn.“ Daraus ergiebt sich die Zustimmung zu Johnsons Auffassung. Nicht von diesem Standpunkte aus, den Lessing jetzt einnahm, sondern von dem, den er früher eingenommen hatte, führen die Fäden der Entwicklung weiter: Humor im Sinne von *humeur*, Laune, gute Laune bildet die Grundlage für die Herausbildung des Begriffes, der seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem Worte verbunden wird, und der sich vor allem in der Litteratur der Völker germanischer Rasse entwickelt hat.

23. Wir haben oben (S. 245) darauf hingewiesen, dass der Humor sich den von Schiller so geistvoll erörterten subjektiven ästhetischen Begriffen des Pathetischen, Satirischen, Elegischen an die Seite stellen lasse. Pathos und Satire wenden sich gegen die entarteten Zustände der Welt, sie messen diese ab an idealen oder auch vergänglichen Forderungen unseres Gemüts; die elegische Stimmung trauert um das verlorene Ideal oder Glück, die idyllische zaubert es wieder künstlich hervor. In ihnen allen kommt ein Interesse unseres Willens zur Geltung: sie streben dahin, die zur Betrachtung ausgewählten Gegenstände so zu verbessern, dass sie unserem Gefühl genügen, oder sie setzen unmittelbar ideale Vorstellungen an die Stelle der durch das Leben gebotenen (Idylle). Der Humor lässt dagegen die Dinge der Welt in ihrer unzulänglichen Beschaffenheit bestehen, er will sie nicht verändern, sondern hebt nur ihre inneren Widersprüche und ihren Gegensatz gegenüber idealen Ansprüchen hervor.

Hieraus ergiebt sich zweierlei: erstens, dass der Humor im Gegensatz zu dem objektiv Komischen keine Eigenschaft ist, die dem menschlichen Thun und Leiden an sich anhaftet, sondern dass er eine subjektive Auffassungsweise unseres Gemüts ist; zweitens aber, dass durch ihn eine Kontrasterscheinung zu stande kommt, die sich mit dem objektiv Komischen vergleichen lässt. Wir können also zunächst sagen: der Humor ist eine Gefühls- und Anschauungsform, durch die zu gewissen Lebenserscheinungen gewisse Kontrastgebilde hinzugefügt werden. Die Frage ist nun: welchen Charakter müssen diese Lebenserscheinungen, und welchen diese Kontrastgebilde aufweisen?

24. Wir erinnern uns der wiederholt erwähnten Darlegung Wundts, dass wir drei Hauptrichtungen des Gefühls unterscheiden können: die Lust und Unlust, die Erregung und Beruhigung oder Depression, die Spannung und Lösung. In der Wirklichkeit treten diese drei in abstracto zu trennenden Hauptformen gewöhnlich in mannigfaltigen Mischungen auf, so dass z. B. Lust, Erregung und Spannung sehr häufig vereinigt sind. Das Wesen des Humors besteht

nun darin, dass er den Gefühlen der Unlust, Erregung und Spannung (die er nicht unmittelbar bekämpft) Kontrastgefühle der Lust, Beruhigung und Lösung zur Seite stellt, und dass er auf diese Weise die zahlreichen Störungen, die unser Gemüt durch die Eindrücke des Lebens erfährt, wieder aufhebt.

Aber hierdurch ist nur die eine, die unwichtigere Seite der Frage einigermassen genau erörtert, nämlich: auf welchen Gegenstand sich der Humor beziehe; die Hauptsache, woher denn das Kontrastgefühl des Humors stamme, und welche besonderen Eigenschaften es habe, ist noch unerledigt. Wir kommen hierüber zu grösserer Klarheit, wenn wir das einzelne Erzeugnis des Humors, in dem also zu einem Unlust erweckenden Lebenseindruck ein lösendes Kontrastgefühl gesellt ist, wenn wir dieses einzelne Erzeugnis mit dem objektiv Komischen vergleichen.

25. Der Kontrast des komischen Handelns kommt dadurch zu stande, dass die normale Anschauung sagt: die Mittel durch die der Handelnde zum Ziel gelangen will, sind untauglich, ihr Anspruch auf Geltung ist widersinnig. Der Kontrast zwischen Zweck und Mittel liegt hier offen zu Tage. Der humoristische Kontrast wird dagegen nur von einer höheren Warte aus erkannt; das blödere Auge nimmt ihn nicht wahr, er besteht auch nicht in einem handgreiflichen Gegensatz von Mittel und Zweck, sondern er erstreckt sich auf das (zum Teil in sich ganz zweckvolle) gesamte Gebaren des Handelnden. Dieses Gebaren, das in dem Durchschnittsbetrachter nur ein mehr oder minder ausgeprägtes Unlustgefühl, ein Missfallen erregen würde, wird nun von dem Humoristen an einer höheren Einsicht, an dem Typus menschlichen Handelns gemessen, und alsdann erscheint es als im Widerspruch zu den reineren und weiteren Zwecken des Lebens; es wird ihm ein Kontrast zugesellt. Diese Seite des Humors lässt sich mit den früher erwähnten subjektiven ästhetischen Begriffen des Pathetischen, Satirischen, Elegischen am nächsten zusammenstellen: auch diese bilden eine Reaktion gegen unlustvolle Willensgefühle (vgl. S. 242 ff.). Während

aber der Pathetiker affektvoll zürnt, des Satiriker bitter tadelt, der Elegiker um bessere Zustände, die verloren sind, trauert, während sie also alle drei die (nur durch fremdes, nicht durch eigenes Handeln erweckten) unlustvollen Willensgefühle aus der Welt schaffen wollen, sucht der Humorist sie heiter aufzulösen durch den Gedanken, dass alles Thun unter der Sonne Stückwerk und unvollkommen ist. Er greift nicht umformend ins Leben ein, er lässt vielmehr die Menschen verrichten und denken, was sie wollen, aber er beleuchtet ihr Verhalten durch den Blitz seiner weit schauenden Einsicht und lässt es uns in seiner widerspruchsvollen Kleinheit erkennen.

26. In ähnlicher Weise unterscheidet sich der Kontrast des objektiv komischen Erleidens von demjenigen, den der Humor beim Anblick menschlicher Lebenswendungen erschafft und hinzudenkt. Der Humor bemächtigt sich also hier der Schicksalsgefühle, wie zuvor der Willensgefühle. Auch hier kommt wieder das eigne und das fremde Ich in Betracht, und soweit wir den wichtigeren letzteren Fall ins Auge fassen, liegt die Sache nicht ganz einfach. Das Wort Schicksal bedeutet in dem Ausdruck Schicksalsgefühl nicht eine schlimme, schmerzvolle Lebenswendung, sondern vielmehr alles, Gutes und Schlechtes, Erfreuliches und Unerfreuliches, was dem Menschen zustösst; es ist eine vox media für Glück und Unglück. Nun kann fremdes Glück sowohl unser positives als unser negatives Mitgefühl erregen (vgl. die Tabelle S. 173), und das negative ist mit Unlust verbunden. So werden etwa die Huldigungen, die ein aufgeblasener Nabob erfährt, diesem selbst Lust, dem verständigen Betrachter dagegen Unlust erwecken. Der Humorist knüpft natürlich an dasjenige Schicksalsgefühl an, das ihn selbst beherrscht, nicht an dasjenige der fremden Person, die von der Lebenswendung unmittelbar betroffen ist. So muss man sich davor hüten, das Unlustgefühl stets auch bei dem von der Lebensfügung Betroffenen vorauszusetzen: nur bei dem positiven sympathetischen Unlustgefühl ist dies zulässig, bei dem negativen dagegen nicht.

Also: das unlustvolle Schicksalsgefühl, an das sich der Humor anschliesst, kann drei verschiedene Quellen haben: erstens unser eignes Leiden, zweitens fremdes Leiden, drittens fremdes Glück, das aber von uns mit negativem, unlustvollem Mitgefühl beantwortet wird. In allen drei Fällen ist es die Unlust seines eignen Gemüts, zu der der humoristisch Auffassende einen Kontrast heranbringt.

Indem er sich der Schicksalsgefühle bemächtigt, betritt der Humor ein Gebiet, auf dem Pathos und Satire sich nicht bewegen. Der Kontrast des nur komischen Erleidens ist, wie wir gesehen haben, für die normale Anschauung unmittelbar gegeben (vgl. S. 320 und 329); das Leiden, das der Humor beleuchtet, ist an sich ohne Kontrast und wirkt an sich nicht ergötzlich. Erst von dem hohen Standpunkt des Humors aus wird ihm ein lösendes Kontrastgefühl zugesellt: er rückt es in einen weiten Zusammenhang ein; er zeigt uns, dass es Hunderten und Tausenden anderer nicht besser ergangen ist als uns; er zeigt, dass wir nicht gut thun, uns so ungeberdig zu stellen, dass auf Regen wieder Sonnenschein folgen müsse u. s. w.; er befähigt uns, unser Los als allgemeines Menschenlos zu verstehen. Von einem solchen weiten Ausblick ist beim objektiv Komischen nichts zu bemerken: dieses verweilt vielmehr bei der einzelnen widerspruchsvollen Erscheinung.

Der Kontrast des objektiv Komischen, offenbare er sich nun im Handeln oder Leiden, kommt immer nur in der Seele des Zuschauers oder Betrachters zustande; der Handelnde oder Leidende selbst findet niemals komisch, was er thut oder was ihm widerfährt; dagegen kann sich, um dies zur Beleuchtung des fraglichen Gegensatzes nochmals hervor zuheben, die humoristische Auffassung auch auf unsere eignen Thaten und Leiden, ebenso gut wie auf fremde, erstrecken.

Endlich kann sich, wie beim objektiv Komischen, so auch beim Humor, der Kontrast auf die ganze Person beziehen, er braucht nicht auf deren einzelne Thaten und Leiden, die Willens- und Schicksalsgefühle, beschränkt zu bleiben. So werden wir etwa Kindern gegenüber der humoristischen Auffassung gern freien Lauf lassen.

27. Alle diese Ausführungen haben den Zweck, das Wesen der humoristischen Auffassung zu verdeutlichen; sie zeigen uns aber zugleich, welche genauere Beschaffenheit dem anderen Faktor, dem Lebenseindruck, zukommt. Der Widerspruch des objektiv Komischen haftet an relativ belanglosen Erscheinungen, deren Verkehrtheit jedermann einleuchtet; der Humor zieht seine Kreise weiter, er bemächtigt sich vieler Dinge, die der gewöhnlichen Auffassung nur störend, verdriesslich, peinlich erscheinen, er erweitert das Gebiet komischer Kontraste. Die Grenze, die den humoristisch beleuchteten Objekten gleichsam nach unten zu gesteckt ist, lässt sich verhältnismässig leicht angeben: der Humor setzt dort ein,. wo das objektiv Komische aufhört, er ergänzt dieses. Dagegen ist die Grenze nach oben schwerer zu bestimmen, es ist schwerer zu bestimmen, bis wie weit der Ernst der Lebensstörungen noch die humoristische Auffassung zulässt.

Jedesfalls sind hier Willens- und Schicksalsgefühle wieder zu trennen. Die Unlust, die uns aus der Betrachtung unserer eignen oder fremden Willensbethätigungen erwächst, kann sich in blossem Verdruss, Aerger und Unwillen oder in ernster sittlicher Missbilligung bethätigen; dabei kann ein und dieselbe Sache, so weit sie innerhalb gewisser Grenzen bleibt, bald milde, bald streng beurteilt werden, und wir werden dem Humoristen das Recht der mildesten Auffassung um so lieber zuerkennen, als die Welt, soweit fremde Personen in Betracht kommen, meist geneigt ist, zu hart und zu streng zu denken. Aber an die Norm der moralischen Anschauung in dem weitherzigen Sinne, den wir ihr oben zugeschrieben haben (vgl. S. 70), ist auch er gebunden. Wir vertragen keinen Humor, kein Lachen und keine Versöhnung, wo ein derbes Dreinschlagen am Platze ist. So ist dem Gegenstande humoristischer Auffassung der Willensregungen die obere Grenze durch die Norm der moralischen Anschauung deutlich bezeichnet.

28. Grundsätzlich weiter gehen darf er gegenüber den unlustvollen Schicksalsgefühlen. Der weiche Humor (vgl. unten, Absatz 36) vermag noch den bittersten Thränen ein

freundliches Lächeln hinzuzugesellen, für ihn giebt es hier, auf diesem Gebiete, keine Norm, die seinem Wirken ein strenges Halt entgegenriefe. Noch die bitterste Enttäuschung, noch ein schmerzvoller Schicksalsschlag erlaubt dem Humor seines Amtes zu walten, erlaubt ihm unseren Blick von unserm eignen Selbst, von dem Schweren, das uns drückt, abzulenken und uns hinanzuführen zu einer wehmütigen Betrachtung der Unvollkommenheit alles irdischen Lebens und uns durch die Gedanken an das Ewige zu versöhnen. Die Grösse des Humoristen zeigt sich gerade darin, dass er seine Kreise nach dieser Richtung weit und weiter zieht. Ein Jean Paul, ein Fritz Reuter lassen die Sonne des Humors auch noch dort leuchten, wo für andere finstere Nacht ist. Aber freilich wird der Humor in solchen Fällen nicht mehr eigentlich komisch sein können (vgl. dazu S. 351 ff.).

Wir haben oben (S. 159) gesehen, dass sich Willens- und Schicksalsgefühle oft auf das engste mit einander verbinden. Wo die Unlust, deren sich der Humor bemächtigen will, aus diesen beiden Faktoren zusammengesetzt ist, wird dem Humor wiederum durch die Norm der moralischen Anschauung die Grenze gesetzt. So ist z. B. der sogenannte Galgenhumor, soweit der Ausdruck einigermassen wörtlich zu verstehen ist, und soweit die Sache wirklich vorkommt, von zweifelhafter Berechtigung, da hier der Gedanke an ein schweres Verschulden mehr oder minder entschieden mit hineinspielt.

Wir können hiernach zusammenfassend sagen: die Gegenstände des humoristischen Kontrastes liegen dort, wo das objektiv Komische aufhört, und sie sind begrenzt durch die Norm der moralischen Anschauung.

Nach alledem lässt sich das Wesen des Humors folgendermassen definieren: der Humor ist eine Gefühls- und Anschauungsweise, die den genauer beschriebenen Unlustgefühlen auf Grund einer weitschauenden Weltbetrachtung Kontrastgefühle befreiender Lust gegenüberstellt, wodurch die Unlust überwunden und ausgeglichen wird.

29. Bei solcher Beschaffenheit des Humors ist seine Wirkung selbstverständlich von der des objektiv Komischen weit unterschieden. Da der Faktor *A* der Kontrasterscheinung, der Lebenseindruck, nicht eigentlich widersinnig, sondern nur störend ist, so wirkt der humoristische Kontrast in der Regel nicht überraschend, verblüffend und starkes Lachen erregend, sondern er erzeugt eine weniger affektstarke Lösung. Der Humor bildet in dieser Hinsicht den Gegensatz zum drastisch Komischen. Auf der andern Seite geht seine Wirkung viel tiefer und hält länger an: beim objektiv Komischen und beim Witz ist die Sache mit der Auflösung des Kontrastes abgethan, sie wirkt nicht nach; der Humor erhebt uns dagegen auf die höhere Warte einer weitschauenden Weltbetrachtung, und die Einsicht und Aussicht, die er uns gewährt, bildet oft einen nachhaltigen Gewinn für unser Gemüt. Wegen dieser Eigenschaft kann man die Wirkung des Humors mit der des Tragischen vergleichen, während das objektiv Komische einer solchen Vergleichung widerstrebt: lässt uns das Tragische mit schauerndem Ernst die gewaltigen Eingriffe des grossen, gigantischen Schicksals betrachten, so lässt uns der Humor mit heiter versöhntem Gefühl die kleineren Unvollkommenheiten des Lebens hinnehmen und überwinden.

30. Schon einmal wurde erwähnt, dass der humoristische Kontrast nicht notwendig komisch wirken, Lachen erregen müsse. Er darf sich mit einem stilleren lösenden Gemütseindruck begnügen. Sobald nur der Unlust störender Leiden, Handlungen, Gedanken der Kontrast einer weiteren Weltanschauung befreiend zur Seite tritt, so liegt Humor vor. So dürfen wir folgende Aeusserung des Helden von Freytags „Journalisten" noch als humoristisch auffassen:[1])

Ich schreibe frisch drauf los, so lange es geht. Geht's nicht mehr, dann treten andere für mich ein und thun dasselbe. Wenn Konrad Bolz, das Weizenkorn, in der grossen Mühle zermahlen ist, so fallen andere Körner auf die Steine, bis das Mehl fertig ist, aus welchem vielleicht die Zukunft ein gutes Brot bäckt zum Besten vieler.

[1]) Aus der Szene mit Adelheid im 3. Akte; Werke[2], Bd. 3, S. 78 (Leipz. 1896).



Scherz und Komik liegt in diesen Worten gewiss nicht, vielmehr zeugen sie von einem tiefen entsagungsvollen Ernst, aber sie sind doch von Humor, und zwar von dem echtesten Humor der Weltanschauung durchdrungen: denn die Unlust, die dem wackeren Konrad Bolz aus der Vergegenwärtigung seines kleinen und beengten Daseins entspringt, wird entkräftet und überwältigt durch die Vorstellung des weltweiten Zusammenhangs, in den unser aller und so auch sein Streben und Thun eingeordnet ist, und in dem es doch wohl als ein nützliches Teilchen aufgefasst werden kann.

31. Der Humor ist nichts Objektives, sondern eine subjektive Auffassungsweise; aber er kann objektiviert, in die Gegenstände hinein verlegt werden, er muss nicht durchaus in Worten ausgedrückt werden. Der humoristische Dichter kann seine Anschauung durch Geschehnisse, durch Begebenheiten kundgeben, die er zu Unlust erweckenden Vorgängen in eine nahe Kontrastbeziehung bringt. Die Gefühlsgegensätze, welche die Seele des Humoristen beherrschen, werden von ihm in Handlungen hinein projiziert, die in dem Hörer und Betrachter wiederum dieselben Gefühlsgegensätze erwecken müssen. Der Humor wird hier nicht unmittelbar zu Worte gelassen, er verrät sich nur durch eine Zeichensprache, die nicht jeder versteht. Aber wer sie kennt, der sieht den Humor auch in der wirklichen Welt nicht selten wie einen Riesen einherschreiten, der sich nur mühsam das Lachen verhält. Dieser gewaltige Welthumor ist es, der den emsigen, im einzelnen zweckvollen, im ganzen zwecklosen Bemühungen langer Jahre als Ergebnis eine Null zur Seite stellt, der auf die Verzweiflung eines Liebenden sehr bald ein himmelhoch jauchzendes Herzensglück folgen lässt, der den unfehlbarsten Siegesdünkel mit einer bitteren Niederlage bestraft u. dgl. m. Das ist alles nicht komisch, sondern humorvoll; es ist der Humor der Vorsehung, des persönlich gedachten Schicksals, des Weltlenkers. Dieser objektivierte Welthumor, der sich dem Tragischen am nächsten gesellt, ist freilich von einer Grösse, vor der die Lust des im engeren Sinne Komischen flieht.

32. Doch giebt es Fälle, wo objektive Komik und objektivierter Humor nahe aneinander grenzen. Es können beide Kontraste unter Umständen zusammenfallen, oder es kann sich der einzelne komische Vorgang in einen grösseren humoristischen Zusammenhang einordnen. So sind die einzelnen Vorgänge im „Don Quixote“ komisch, aber das ganze Leben des edlen Ritters von der Mancha erscheint in einer grotesk humoristischen Beleuchtung. Da im Hintergrunde des objektivierten Humors immer die weite Weltanschauung sichtbar bleiben muss, so wird es im konkreten Falle nicht schwer fallen, ihn von dem objektiv Komischen zu unterscheiden. Nur muss man beachten, dass ein Vorgang für die gewöhnliche Anschauung allein durch Komik anziehend sein kann, der für den tiefer Blickenden zugleich einen grossen humoristischen Reiz hat.

33. Der Ausdruck „grotesk humoristisch“, dessen wir uns soeben bedienten, verrät schon, dass der humoristische Kontrast verschieden gross sein kann, und aus dieser Thatsache kann man folgern, dass es mehrere Arten des Humors geben müsse, die sich ähnlich wie das fein und drastisch Komische von einander abheben. Drastisch wirkt der Humor nicht (vgl. S. 351); drastisch ist nur ein greller, handgreiflicher Widersinn, wie der des Possenhaften oder des Kalauers. Aber das nach der Durchschnittsmeinung noch für vernünftig geltende, nach der Anschauung des Humors unvernünftige Gebaren kann einerseits besonders weite Kreise ziehen, das ganze Leben eines Einzelnen oder auch das Gesamtbewusstsein für längere Zeit beherrschen, und es kann sich anderseits für besonders berechtigt halten, sich im Wohlgefühl seines Irrtums sonnen und weiden. Wie das objektiv komische Handeln dann am stärksten wirkt, wenn es sich von seinem Widersinn gar nichts träumen lässt, ähnlich das vom Humor beleuchtete, wenn es sich für höchste Vernunft hält, wenn es sich im Besitz unvergänglicher Berechtigung dünkt. Dieser Humor, dessen Kontrast nach Umfang und Stärke ins Riesenhafte anwächst, ist der groteske Humor. Er ist seinem Wesen nach darauf beschränkt, die nichtigen

Willensgefühle zu korrigieren. Für die gesteigerte Unlust der Schicksalsgefühle, die der Humor überwindet, ist nur der bereits erwähnte, etwas zweifelhafte Ausdruck Galgenhumor in Umlauf.

34. Nahe liegend ist eine weitere Scheidung des Humors je nach dem Lebensgebiete, auf dem er sich bethätigt; die Trennungen, die sich hier vornehmen lassen, gehen den oben (S. 327) für das objektiv Komische aufgestellten ziemlich parallel. So kann man den Humor des Selbstgefühls, des Mitgefühls, den sozialen und politischen Humor unterscheiden. Den Humor des Selbstgefühls hat Gustav Freytag besonders glücklich ausgebildet; so vor allem in Gestalten wie Kunz von der Rosen, Fink, Bolz, Prinz Viktor (in der „Verlorenen Handschrift"), Georg (im „Markus König") u. a.; nicht weniger aber verrät er ihn auch in seinen eignen Briefen und sonstigen Bekenntnissen, denn Kunz, Fink, Bolz, und wie sie alle heissen, sind nichts anderes als Abbilder von des Dichter eignem sonnigen und starken Gemüt. Der grösste deutsche Interpret von dem Humor des Mitgefühls ist Jean Paul; er hat, dem Vorbilde Lawrence Sternes folgend, die kultur- und litterarhistorisch so hochbedeutsame Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts in das Gebiet des Humors hinüber geleitet. Der grösste deutsche Humorist, Fritz Reuter, entwickelt den Humor des Selbstgefühls und den des Mitgefühls in gleicher Vollkommenheit; aber man könnte eine lange Abhandlung schreiben, wenn man nur den Humor seiner herrlichsten Figur, des Onkel Bräsig, analysierend entwickeln wollte. Das Muster des sozialen Humors ist der „Don Quixote": er erstreckt sich auf die Lebensanschauung ganzer Geschlechter, er löst und zersetzt eine Kulturepoche, die nicht mehr lebensfähig war. Der politische Humor herrscht in Aristophanes' Komödien neben der politischen Komik, er verkörpert sich in Wielands „Abderiten" in der Darstellung antiker Zustände, hinter denen sich moderne verbergen, er wird in vielen anderen Erzeugnissen erdrückt durch die Satire. In Freytags „Journalisten" ist der politische Humor viel schwächer als der individuelle Humor der mit Politik sich beschäftigenden Personen.

Auch der Humor verlässt wie das objektiv Komische häufig den Boden der Wirklichkeit und siedelt sich in der Welt der Phantasieen an. Diesen phantastischen Humor finden wir z. B. bei Aristophanes, in Swifts „Travels of Gulliver", gelegentlich auch bei Heine, so z. B. in der Kirchhofsszene des 8. „Traumbildes" im „Buch der Lieder", und bei vielen anderen.

35. Freilich ist sowohl bei Aristophanes wie bei Swift der Humor mit der Satire aufs engste verknüpft, und es entsteht die Frage, wodurch sich diese beiden Begriffe von einander scheiden. Zunächst ist das Lebensgebiet der Satire beschränkter: sie erstrekt sich nur auf die Willensgefühle, die Schicksalsgefühle sind ihr verschlossen. Sodann aber, und das ist die Hauptsache, weiss der Humor das Unlustgefühl des Lebenseindruckes innerlich aufzulösen und zu entkräften, während die Satire bei dem ungelösten Gegensatz von Wunsch und Wirklichkeit stehen bleibt. Die Satire drückt uns nieder, erbittert uns, der Humor befreit uns. Die Satire lenkt ihr Augenmerk auf den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit, der Humor das seine auf die Lösung dieses Widerspruches kraft einer grossen, umfassenden Lebensanschauung. Der Satiriker ist mehr Idealist, der Humorist mehr Realist; der Satiriker neigt zum Pessimismus, der Humorist zu Optimismus. Da aber die Satire auch von dem hohen Standpunkt einer idealen Weltanschauung aus die Dinge betrachtet, so kommt sie in der Grösse der Auffassung dem Humor nahe; da sie sich in der Regel komischer und witziger Kontraste bedient, so wird diese Aehnlichkeit um so grösser. Aber es bleibt der eine tiefgreifende Unterschied bestehen, dass die Satire schliesslich nicht wie der Humor einen versöhnlichen und befreienden Ausgleich des Kontrastes zu gewinnen vermag.

36. Wie schon die Scheidungen Humor des Selbstgefühls, Humor des Mitgefühls u. s. w. verraten, ist die Stimmung, die im Humor waltet oder vorwaltet, von sehr verschiedener Beschaffenheit. Wie man einen Widerstand durch Kraft oder durch milde Ueberredung besiegen kann,

so kann auch der Humor herb und knorrig oder weich, ja rührselig sein. Der Humor des Selbstgefühls gehört in der Regel zu der ersteren Art, doch kann auch der des Mitgefühls den Mitmenschen fest anpacken, um ihn zu Mut und Fassung zurückzuführen. Nur für den weichen Humor des Mitgefühls, den Jean Paul pflegt, trifft seine Definition zu, dass der Humor ein Lächeln unter Thränen sei. Es giebt viele humoristische Aeusserungen, für welche diese Erklärung der Sache nicht passend ist. Hier zeigt sich wieder, dass die fortschreitende Entwickelung des Humors seinen Begriff immer mehr erweitert hat: was für den Humor des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts noch treffend und erschöpfend gesagt war, das ist für den Humor, wie wir ihn kennen, nicht mehr ganz bezeichnend, und wir können nicht wissen, ob für den Humor der Zukunft nicht abermals nach irgend einer Richtung hin eine Vertiefung und Ausdehnung seines jetzt geltenden Begriffs geboten sein wird.

37. Wir haben oben (S. 245) gesehen, dass der Pathetiker und Satiriker in der Regel cholerischen, der Elegiker melancholischen, der Idylliker sanguinischen Temperaments ist. So verkehrt es wäre, den Humor allein auf das phlegmatische Temperament zurückzuführen, so ist doch nicht zu verkennen, dass diese Gemütsbeschaffenheit dem Humor meist günstig ist. Der Humorist lässt sich durch die Mängel und Unzulänglichkeiten des menschlichen Treibens und Duldens nicht anfechten. Mit weitschauender Ruhe haftet sein Blick auf dem Unabänderlichen und Notwendigen, und mit Gelassenheit überwindet er die Störungen, durch welche die anderen Temperamente aus der Fassung gebracht werden. Vor allem der äusserlich affektlose, sogenannte trockene Humor, steht dem Phlegma nahe. Aber damit soll durchaus nicht gesagt sein, dass das phlegmatische Temperament den Humor erzeuge; es ist ihm nur ein häufiger und willkommener Gefährte, während ihm die cholerische und melancholische Gemütsverfassung schnurstracks zuwiderlaufen. Eher ist ihm noch das sanguinische Temperament günstig; doch mangelt dem Humor bei seiner

realistischen Klarheit die Fähigkeit zur Illusion und Täuschung, die dem Sanguiniker eigen ist.

38. Der Humor ist ohne Frage eine kostbare Gottesgabe, doch seine unbedingte Oberherrschaft kann andere wertvolle Eigenschaften der Seele ersticken oder zurückdrängen. Namentlich wird der Humor des Willensgefühls leicht abstumpfend auf die Energie des Menschen wirken. Wer sein eigenes unzulängliches Handeln und das andrer gern durch den versöhnlichen Hinweis auf die Schwächen unseres sterblichen Wesens entschuldigt, wird leicht von nachdrücklichem Streben zurückgehalten werden. Hierin verrät sich wieder die Beziehung des Humors zum phlegmatischen Temperament. Sehr begreiflich ist es daher, dass Goethe bei der grossartigen Aktivität seiner Seele nur wenig zum Humor hinneigte.

Aber dieser Zug des Meisters erklärt sich noch durch eine andere Eigentümlichkeit des Humors. Der Humor klammert sich an an die Widersprüche des Lebens, er verliert aber alle Geltung dort, wo die Harmonie des Schönen waltet. Nun besass aber Goethe eine unvergleichliche Gabe, das Schöne in Natur und Menschenleben zu erkennen und in sich selbst neu zu erschaffen: er, der die Harmonie rings um sich hervorzurufen verstand, hatte geringeren Anlass, die Disharmonie des Lebens durch die Kraft des Humors zu überwinden. So verstehen wir es, dass Goethe über den Humor weniger günstig urteilt als andere; er schreibt: „Der Humor ist eins der Elemente des Genies, aber sobald er vorwaltet, nur ein Surrogat desselben; er begleitet die abnehmende Kunst, zerstört, vernichtet sie zuletzt.“[1] Goethe, der bei dieser Aeusserung vermutlich an Jean Paul gedacht hat, erkannte offenbar, dass der Humor der Herausbildung des Schönen gefährlich werden könne, und dass er den Dichter verführe, bei einer versöhnlichen Betrachtung der W i d e r s p r ü c h e des Lebens zu verweilen, wo es möglich sei, die ungetrübte H a r m o n i e des Schönen zu verkörpern. Dieser Grundzug des Humors verrät sich äusserlich auch

[1] Werke, Hempelsche Ausg., Bd. 19, S. 151 („Sprüche in Prosa“, Nr. 701).

durch die grosse Formlosigkeit vieler humoristischer Darstellungen, so vor allem derjenigen Jean Pauls und Sternes: wer durchdrungen ist von der Herrlichkeit und Macht der Schönheit des Gehaltes, wird auch die der Form nicht so leicht hintansetzen; wer dagegen im Humor schwelgt, der kein Freund des Schönen ist, aber abseits von ihm liegt, wird auch leicht der Form geringeren Anteil schenken und sich eher in krausen und verworrenen Darstellungen gefallen.

C. Die ästhetischen Apperzeptionsformen.

Uebersicht.

1. Wir haben in früheren Betrachtungen (S. 23 ff., 38 ff.) erkannt, dass Darstellungen des Lebens alsdann poetisch, d. h. gefühlsanregend wirken, wenn sie durch Kraft, Eigenart, Weite und Grösse des Gehaltes ausgezeichnet sind; die objektive Grundlage der poetischen Erregung bildet, abgesehen von den Formen des Ausdrucks, stets ein bedeutsames geistiges Leben, und zwar ist es der Geist des Dichters selbst, den wir in allen seinen Schöpfungen geniessen. Zugleich aber haben wir erkannt, dass das geistige Leben innerhalb der Grenzen konkreter Anschauung verharren müsse (S. 65—70), wenn es poetisch bleiben soll. Die ungeheure Weite des begrifflichen Denkens, das stets über den einzelnen Fall hinaus auf das Allgemeine hinweist, ist also aus guten Gründen, wenigstens der Hauptsache nach, aus der Fülle des poetischen Lebens auszuschalten.

Nun giebt es aber Bethätigungsweisen unseres Denkens, durch die wir befähigt werden, über das unmittelbar gegebene einzelne konkrete Leben hinauszuschreiten, ohne doch den Boden der Anschauung zu verlieren, Bethätigungsweisen, die uns also vor dem Fehler der Abstraktion bewahren, und die uns den Vorteil bieten, durch Erweiterung des geistigen Gesichtskreises die objektiven Bedingungen des ästhetischen Gefühlseindruckes zu vervollkommnen und eben hierdurch den Eindruck zu vertiefen. Diese Bethätigungsweisen sind die ästhetischen Apperzeptionsformen. Die Thatsachen, auf die wir hinweisen wollen, werden in der Regel allerdings von ganz anderen Gesichtspunkten aus erörtert. Man schaut auf die Ergebnisse

der in Frage stehenden Denkformen, nicht auf diese Denkformen selbst, und bezeichnet als äusserlichen Redeschmuck, als Tropen und Figuren, was in Wahrheit aus den tiefsten Quellen der Phantasie hervorgeht. Wir fassen, wie auf allen anderen Gebieten der litterarischen Analyse, so auch hier die schaffende Thätigkeit des Dichters und Schriftstellers selbst ins Auge und schauen auf die Funktionen, durch welche der Mensch in die Betrachtung und Auffassung des Lebens sein eignes poetisches Fühlen und Denken hineinlegt.

2. Wie schon erwähnt (S. 240), sind es die Erscheinungen der Beseelung, der Metapher, der Antithese und des Symbols, deren wir hier zu gedenken haben; und ebenso wurde bereits darauf hingewiesen, dass diese Erscheinungen nicht zur Sprachanalyse im engeren Sinne des Wortes gehören. Die Sprachanalyse will angeben, wie der betreffende Dichter oder Schriftsteller das zu seiner Zeit gangbare und nach gewissen grossen Schichten zu sondernde Sprachmaterial beherrscht, erweitert und künstlerisch gestaltet hat; die Analyse der ästhetischen Apperzeptionsformen will dagegen ermitteln, welche besonderen — ästhetisch wirkenden — Eigentümlichkeiten der Betreffende in der Auffassung der Dinge und Vorgänge des Lebens an den Tag gelegt hat. Wenn jemand die Gabe oder die Eigenart besitzt, auch das Unbeseelte mit menschlichem Seelenleben ausgestattet zu denken; oder wenn er leicht von einer Vorstellung zu einer anderen ähnlichen, von einem Gedanken zu einem analogen übergeht und einen durch den anderen beleuchtet und erläutert; oder wenn er statt des Aehnlichen mit besonderer Vorliebe das Kontrastierende, Entgegengesetzte zu einem Gedanken hinzudenkt; oder wenn er eine Vorstellung als symbolische Stellvertreterin einer anderen viel grösseren, bedeutenderen, umfassenderen zu erblicken vermag — so sind dies alles Bethätigungsweisen seines Geistes, die mit seiner Beherrschung des Sprachmaterials unmittelbar nichts zu schaffen haben. Daher ist die Erörterung dieser Dinge aus dem Kapitel, das über die Sprache handelt, auszuscheiden.

Anderseits ist nicht zu verkennen, dass die ästhetischen Apperzeptionsformen, die in den Zeiten des primitiven Denkens vorwalten und den Menschen auf der poetisch wertvolleren Stufe des anschaulich-phantasiemässigen Denkens erkennen lassen, in der Sprache sehr wichtige und zahlreiche Spuren zurückgelassen haben. Namentlich die Beseelung des Unbeseelten, sowie die metaphorische Auffassung, welche zu einer Vorstellung eine Analogie-Vorstellung hinzufügt, sind sehr häufig zur Erklärung der geschichtlichen Entwicklung der Sprachvorstellungen heranzuziehen. Und ebenso sind viele individuelle Neubildungen des Sprachguts, die also bei der Sprachanalyse hervorzuheben sind, nur durch die ästhetischen Apperzeptionsformen zu erklären. Aber gerade deshalb, weil die fraglichen Denkfunktionen das Prius bilden, weil sie zur Erläuterung zahlreicher Erscheinungen der Sprache dienen, müssen sie vor der Sprachanalyse erörtert werden und dürfen ihr nicht als ein Anhang folgen.

3. Der Ausdruck „ästhetische Apperzeptionsformen" klingt zunächst vielleicht etwas schwerfällig-gelehrt, und scheint statt anzuziehen, vielmehr auf mühsam abstrakte Erörterungen vorzubereiten. In Wahrheit handelt es sich aber um die köstlichsten, lebensvollsten Geheimnisse der stilgebenden Phantasie, um Kundgebungen des Dichtergeistes, die aus dem Innersten quellen, um Aeusserungen, die im Kleinen die Grösse des Schriftstellers widerspiegeln. Nichts ist verkehrter, als die sogenannten Bilder der Rede für einen äusserlichen Schmuck zu halten, die dem Stil aufgesetzt würden wie die Schminke dem Gesicht des Schauspielers. Und doch ist diese Auffassung der Sache weit verbreitet. Sie erklärt sich in letzter Linie durch den Zweck, den die Lehrbücher verfolgten, die zuerst von den Tropen und Figuren handelten. Die antiken Darstellungen der Rhetorik und Stilistik, die bis auf unsere Tage massgebende Vorbilder geblieben sind, gingen darauf aus, dem Redner und Dichter Vorschriften für die Mitteilung seiner Gedanken zu geben; sie wollten allerlei Mittel und Mittelchen anführen, durch die man den Ausdruck in der That heraus-

putzen sollte, wie sich die Schauspieler schminken. Dergleichen Absichten liegen uns fern. Wir wollen weder Redner abrichten noch Dichter erziehen. Wir wollen vielmehr nur das Verfahren derer verstehen lernen, die ihrem Stil von innen heraus, der Nötigung ihres Genius folgend, Reize verleihen, die wir bei anderen nicht beobachten.

Da zeigt sich denn, dass die Erklärungen der Rhetoriker zu dem wirklichen Verhalten aller echten Dichter, überhaupt aller schöpferischen Sprachdenker und Sprachkünstler, wie die Faust aufs Auge passen. Keiner von diesen denkt daran, wenn er seinen Ausdruck wirksam gestalten will, wo er einen guten Vergleich auftreiben könne, worin das sogenannte tertium comparationis bestehe, aus welcher Lebenssphäre sein Bild entnommen, ob es eine Metapher, eine Metonymie sei, ob er sich einer Personifikation bediene u. dgl. m. Vielmehr bieten sich ihm die Bilder aus dem Schatz seines Geistes ungesucht, unwillkürlich dar, und höchstens wird er im allgemeinen von dem Bestreben erfüllt sein, dem Beispiel verehrter Vorbilder folgend, seine Gedanken durch ästhetische Reize zu beleben und zu würzen. Wenn aber die Sache so liegt, dass sich sprachschöpferische Genies um die kleinen Regelchen der Rhetoriker nicht kümmern, sondern vielmehr ganz anders verfahren, so dürfen wir auch nicht die verstaubte Schulweisheit der „Redekünste“ wieder hervorgraben, sondern müssen vielmehr fragen, wie es in dem Geiste der Dichter und Schriftsteller thatsächlich hergeht.

Alle Hülfsvorstellungen, durch welche diese ihren Gegenstand beleben und erweitern, sind solche, die ihnen nahe liegen, und die ästhetische Apperzeption besteht darin, dass der Auffassende sein Denken in die Dinge der Aussenwelt hineinprojiziert, ja man könnte sagen, dass er die Dinge der Aussenwelt in sein Denken hineinnimmt. Es kommt durch die ästhetische Apperzeption eine innige Verschmelzung eines dem Menschen zuvor nur äusserlich gegenüberstehenden Vorstellungsinhaltes mit seinem innerlichsten Denken und Fühlen zustande.

4. Wir haben vier Hauptformen der ästhetischen

Apperzeption zu unterscheiden: die personifizierende oder beseelende, die metaphorische, die antithetische und die symbolische Apperzeption. Die personifizierende Apperzeption verleiht nichtmenschlichen Dingen menschliches Leben, die metaphorische fügt zu einem Gedanken A einen analogen, vergleichbaren Gedanken B hinzu oder setzt B unmittelbar für A ein, die antithetische stellt einem Gedanken A einen kontrastierenden Gedanken B gegenüber, die symbolische ersetzt einen umfassenden, unmittelbar nicht ausdrückbaren Gedanken durch ein stellvertretendes Sinnbild. Ihnen allen gemeinsam ist die Eigenschaft, dass sie zu dem Gedanken, der ausgedrückt werden soll, ein reicheres geistiges Leben hinzufügen, dass sie etwas anderes oder mehr bieten, als in einer unmittelbaren Wiedergabe des darzustellenden Gedankens gelegen sein könnte, und schon hierauf beruht der ästhetische Wert dieser Apperzeptionsformen. Es kommt aber hinzu, dass durch ein solches Verfahren der darzustellende Gedanke in den innersten Bezirk unseres Denkens aufgenommen, unserer Auffassungs- und Denkweise angeglichen, kurz uns menschlich nahe gebracht wird.[1])

1. Die personifizierende Apperzeption.[2])

1. Die personifizierende Apperzeption besteht darin, dass alle Dinge der Welt als menschlich beseelt, alle Vorgänge der Welt als Wirkungen menschenähnlicher Wesen vorgestellt werden. Sie bildet einen Grundtrieb unseres Geistes, sie verkündet in deutlichster Form, dass der Mensch das Mass aller Dinge ist, sie tritt vor allem in dem primitiven Denken hervor, in dem die Phantasie noch nicht durch die Zucht des Verstandes gebändigt und geregelt ist. Sie hängt aufs engste zusammen mit den imaginären Phantasievorstellungen, deren oben (S. 79 ff.) gedacht wurde;

[1]) Die Lehren der antiken Rhetorik, auf die wir im Folgenden des öfteren hinweisen, sind übersichtlich zusammengestellt in dem Werke von Richard Volkmann: „Die Rhetorik der Griechen und Römer" (2. Aufl. Leipzig 1885).

[2]) Vgl. Wundt, Grundriss der Psychologie, S. 355 ff. (Leipz. 1896).

während aber diese durch Träume, Visionen, Hallucinationen, wunderbare Verwandlungen u. s. w. die Vorstellungen des wirklichen Leben in der mannigfaltigsten Weise verschieben und verändern, deutet die personifizierende Apperzeption nur auf eine einzige Grundfunktion unseres Geistes hin, auf die Beseelung des Unbeseelten, durch welche die Bilder der Wirklichkeit gleichfalls subjektiv umgeformt und bereichert werden. Die personifizierende Apperzeption kann also als eine besondere Erscheinungsform der imaginären Phantasiethätigkeit betrachtet werden.

Wie noch heute das Kind alle Dinge seiner Umgebung als seines gleichen auffasst und z. B. den Stuhl oder Tisch schlägt, an dem es sich gestossen hat, so legten die Menschen der Vorzeit in alles, was sie umgab, ihr eigenes Leben und Gefühl hinein; sie sahen in den Elementen, in Bäumen und Blumen, im Wind und Gewitter, im Frühling und Winter, und vollends in den Tieren, Wesen menschlicher Art, die sie sich bald mit grösserer, bald mit geringerer Kraft als sich selbst ausgestattet dachten. Diese Grundbethätigung unseres Geistes hat die Menschen zur Schöpfung der mythologischen Vorstellungen veranlasst, und sie lebt fort, wenn auch mehr und mehr zurückgedrängt, bis auf unsere Tage, insbesondere in der Poesie. Je inniger, je poetischer der Mensch die Umgebung erfasst, um so mehr legt er in sie von seinem eignen Selbst, vor allem von seinem Gefühl hinein.

2. Namentlich die Naturbeseelung kommt durch die personifizierende Apperzeption zu stande, und die Erörterung der verschiedenen Formen, in denen sie hervorgetreten ist, gehört zu den interessantesten Gegenständen ästhetischer Betrachtung.[1])

Das Verhältnis des Menschen zur Natur hat sich im Laufe der Zeiten verändert, und doch sind gewisse Grundzüge, die in dem mythologischen Naturgefühl primitiver

[1]) Vgl. Alfred Biese, Die Entwickelung des Naturgefühls bei den Griechen (Kiel 1882); Derselbe, Die Entwickelung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit (Leipz. 1892); Wundt, Ethik S. 207 ff. (Stuttg. 1886).



Zustände hervortreten, noch in dem subjektiven Naturgefühl unserer Zeit wieder zu erkennen. Immer nämlich verlegt der Mensch seine eignen Gefühle nach aussen, nur weiss er es auf der primitiven mythologischen Stufe nicht, dass er es selbst ist, der jene Wesen geschaffen hat, die ihm aus der Natur so bedeutsam entgegentreten. Diese Art der Naturbeseelung ist längst verloren gegangen, und dem modernen Menschen bleibt nichts übrig, als etwa diesen Verlust der Götter Griechenlands in hinreissender Klage zu betrauern.

So weit das Naturgefühl als selbständiger Gegenstand poetischer Darstellung hervortritt, richtet sich die litterarische Analyse vor allem darauf, festzustellen, welche Objekte des Naturlebens dem Dichter anziehend erscheinen. Man könnte etwa darauf hinweisen, dass unter den deutschen Dichtern Eichendorff die Poesie der Wald- und Berglandschaft, Heine und Geibel (in den „Ostseeliedern“) die Poesie des Meeres,[1] Scheffel (in den „Bergpsalmen“) die des Hochgebirges, Storm die der Haide besonders glücklich erschlossen haben, und dass Gustav Freytag selbst in dem schlesischen Flachland poetische Reize zu entdecken glaubte, um von vielen anderen, wie Ewald von Kleist, Adalbert Stifter u. s. w. die bald diese, bald jene Seite der deutschen oder ausserdeutschen Natur verherrlicht haben, zu geschweigen. Aber auf diese Gegenstände des Naturgefühls kommt es uns jetzt nicht an; es wäre jedesfalls hier nicht der Ort, ihrer zu gedenken, und die Methodik vermöchte darüber auch keine Anweisungen zu geben, die der Betrachter der konkreten Leistungen solches Inhaltes nicht von selbst fände.

3. Dagegen ist die zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Dichtern abweichende Auffassung der Natur genauester Beachtung wert. Selbstverständlich werden wir

[1]) Vgl. Alfred Biese, Die Poesie des Meeres und das Meer in der Poesie (in den „Preussischen Jahrbüchern“, Bd. 88, S. 279—301, Berlin 1897); Otto Schrader, Die Deutschen und das Meer, eine sprachgeschichtliche Betrachtung (in den „Wissenschaftlichen Beiheften zur Zeitschrift des allgemeinen deutschen Sprachvereins“, Heft 11, Dez. 1896).

alle, je nach der Beschaffenheit der besonderen Natureindrücke, die wir erfahren, verschieden beeinflusst; das Meer und das Hochgebirge erregen uns anders als eine lauschige Waldwiese, deren bunte Blumenfülle im Sonnenschein lacht und leuchtet. Aber diese Natureindrücke können zu unserem Seelenleben in verschiedenem Verhältnis stehen: sie können uns als etwas über uns Erhabenes erscheinen, zu dem wir mit einem aus Bewunderung und Kleinmut gemischten Gefühl emporblicken, oder sie können uns als wesensverwandt vorkommen, als Erscheinungen, die in innerstem Einklang mit unserem Seelenleben stehen. So mag sich in Sturm und Wetter unsere eigene Leidenschaft, in der abendlichen Waldlandschaft der sinnige Friede des gesammelten, in sich gekehrten Herzens spiegeln u. dgl. m. Also entweder erhaben und fremd oder wesensgleich und vertraut kann uns die Natur erscheinen, und dieser Unterschied der Auffassung ist sehr bemerkenswert. Hier wie dort legt aber der Mensch sein Denken in die Natur hinein, er beseelt sie durch die personifizierende Apperzeption.

Die Ehrfurcht gegenüber der Natur ist das Grundgefühl gewesen, das zur Erschaffung der Gestalten des Naturmythus geführt hat. Auch die lieblichen Eindrücke eines Baumes, einer Quelle, eines Hügels, eines freundlichen Haines u. s. w. liessen die Menschen primitiver Kulturzustände höhere Wesen hinter diesen Erscheinungen ahnen, Wesen, denen sie göttliche Verehrung widmeten. Die Ehrfurcht und Andacht, die diesem mythologischen Naturgefühl zu Grunde liegt, blieb zunächst auch dann noch überwiegend, als die fortschreitende Verstandeseinsicht den Menschen zwang, die Natur ihrer Götter zu berauben. Die Götter entflohen; aber noch göttlich und erhaben, übermenschlich und von uns wesentlich verschieden erschien die Natur auf der nächsten Entwickelungsstufe, die wir mit Wundt als die des objektiven Naturgefühls bezeichnen. Allmählich aber wurde den Menschen die Natur aus einem Gegenstande der Andacht ein Gegenstand der Neigung und Liebe, sie wurde die Vertraute seines Herzens, die ihn „am Busen hielt“, der er seine Freuden

und Schmerzen mitteilen konnte, und die ihn immer verstand. So legt der Mensch erst auf dieser Stufe sein ganzes Ich in die Aussenwelt hinein, die Natur ist durchweg vermenschlicht, ohne jedoch etwas von ihren übermenschlichen Fähigkeiten eingebüsst zu haben: die beseelt gedachten Elemente, die Vögel, Fische u. s. w. bewahren dabei im übrigen genau dieselben Eigenschaften, die ihnen auch nach der nüchternsten Auffassung zukommen. Dieses subjektive Naturgefühl hielt man früher für etwas ausschliesslich Modernes; so noch Schiller in seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung; Biese hat jedoch erwiesen, dass es auch dem Altertum nicht unbekannt war. Aber seine tiefdringende Ausbildung hat es doch erst in der Neuzeit erfahren, zunächst durch Rousseau.

4. In Deutschland ist Goethe Rousseaus grösster Nachfolger geworden. Die gesamte Natur wird beseelt gedacht, um an allen Stimmungen des Dichters, an Freud' und Leid, vor allem aber an Freud' und Leid der Liebe teilzunehmen. Welch eine hinreissende Tiefe hat dieser Sinn für die Natur etwa in Werthers Brief vom 18. August erreicht! Und ähnlich in zahlreichen Gedichten Goethes. Die Natur tröstet ihn und besänftigt ihn, sie stimmt mit ein in den Schlag seines Herzens, sie spiegelt immer und überall seine Seele wieder.

Wie ist Natur so hold und gut.
Die mich am Busen hält!

Wie hier die ganze Natur als ein lebendes Wesen behandelt ist, so häufig auch die einzelnen Naturerscheinungen:

Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertakt hinauf,
Und Berge, wolkig himmelan,
Begegnen unserm Lauf.

Dieses Gedicht („Auf dem See") ist ganz durchdrungen von solcher Naturbeseelung, bis zu den Schlussworten hin:

Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht.

Ebenso steht es mit „Willkommen und Abschied“; man denke an die Stellen:

> Der Abend wiegte schon die Erde
> Und an den Bergen hing die Nacht:
> Schon stand im Nebelkleid die Eiche,
> Ein aufgetürmter Riese, da,
> Wo Finsternis aus dem Gesträuche
> Mit hundert schwarzen Augen sah.

Und so geht es weiter: *Der Mond sah kläglich aus dem Duft hervor; die Winde schwangen leise Flügel; die Nacht schuf tausend Ungeheuer* u. s. w. So geht auch hier die Natur der Seelenstimmung unmittelbar parallel. Die Beispiele liessen sich reichlich häufen.

5. Nach Goethe haben andere Lyriker diese Beseelung der Natur in ähnlicher Innigkeit darzustellen vermocht. Am schönsten wohl Heine, dem ein so massgebender Beurteiler wie Alexander von Humboldt ein „tiefes Naturgefühl“ nachrühmt. Heines Gedicht von der Lotosblume ist eine Perle. Durch das Naturbild wird die zarteste Liebe und Hingebung eines weiblichen Gemüts unmittelbar geschildert; die Natur ist ganz und gar vermenschlicht. Die Rosen werden bei Heine, wie tief mitfühlende Wesen, blass und die Veilchen stumm, als die Geliebte den Dichter treulos verlassen hat („Heimkehr“, Nr. 23, Werke Bd. 1, S. 74), und in einem anderen Liede (S. 73) heisst es:

> Und wüssten's die Blumen, die kleinen,
> Wie tief verwundet mein Herz,
> Sie würden mit mir weinen,
> Zu heilen meinen Schmerz.
>
> Und wüssten's die Nachtigallen,
> Wie ich so traurig und krank,
> Sie liessen fröhlich erschallen
> Erquickenden Gesang ...

Indessen bei Heine ist die Naturbeseelung schon des öfteren etwas geziert und gekünstelt; das Lied vom Fichtenbaum und der Palme mutet unsrer Phantasie doch schon etwas viel zu; wenn Heine schreibt (Bd. 1, S. 153):





Tannenbaum mit grünen Fingern
Pocht an's niedre Fensterlein,
Und der Mond, der stille Lauscher,
Wirft sein goldnes Licht herein ...

so erinnern die grünen Finger des Tannenbaums schon ein wenig an die zuckersüsse Märchenlitteratur für kleine Mädchen, an Andersen oder an Putlitzens „Was sich der Wald erzählt“ und ähnliche Gerichte für romantische Backfische. Das Gleiche liesse sich von manchen anderen Gedichten Heines sagen: der Beherrscher aller lyrischen Stilmittel hielt sich nicht frei vom Raffinement; er selbst empfand offenbar in ernsteren Stunden das Gekünstelte seiner Naturbeseelung, tröstet sich aber damit, dass auch eine Lüge erspriesslich sein könne:

Die Rose duftet — doch ob sie empfindet
Das, was sie duftet, ob die Nachtigall
Selbst fühlt, was sich durch unsre Seele windet
Bei ihres Liedes süssem Wiederhall; —

Ich weiss es nicht. Doch macht uns gar verdriesslich
Die Wahrheit oft! Und Ros' und Nachtigall,
Erlögen sie auch das Gefühl, erspriesslich
Wär' solche Lüge, wie in manchem Fall — (Bd. 1, S. 212).

Jedesfalls haben wir in der Naturbeseelung eine höchst bedeutsame ästhetische Ausdrucksform zu erkennen, und die individuelle Stilanalyse muss ihr die grösste Aufmerksamkeit schenken. Aber die personifizierende Apperzeption erschöpft sich in ihr nicht.

6. Wie die Dinge der Natur, so werden auch abstrakte Vorstellungen häufig durch die Leben schaffende Phantasie des Menschen beseelt. Ist das moderne Naturgefühl mit dem mythologischen in leicht erkennbarer Weise verknüpft, so ist in der Beseelung des Abstrakten eine Fortsetzung jener mythischen Gestaltenbildung zu erkennen, in der die primitive Volksphantasie ihre Vorstellungen von den sittlichen Lebensmächten verkörpert katte.

Die personifizierten Abstrakta bezeichnen wir mit einem geläufigen Ausdruck auch als Allegorieen. Die

Definition der Allegorie, die Quintilian gegeben hat,[1]) dass sie *aut aliud verbis, aut aliud sensu ostendit, aut etiam interim contrarium*, ist unbrauchbar. Denn der erste Teil dieser Definition, dass die Allegorie durch die Worte etwas anderes ausdrücke, als man meine, ist viel zu weit: auch in dem Symbol und in der Metapher decken sich Sinn und Ausdruck nicht; und der zweite Teil der Definition, wonach durch die Allegorie auch mitunter das Gegenteil dessen, was man meine, ausgesagt werden solle, passt vollends nicht zu dem Begriff, wie wir ihn jetzt fassen; Quintilian zielt vielmehr auf den sogenannten Tropus der Ironie. Allegorie entsteht vielmehr stets durch die Beseelung des Abstrakten. So z. B. fassen wir eine Frauengestalt mit ernstem, strengem Gesichtsausdruck, mit verbundenen Augen, und in den Händen Schwert und Wage tragend, als eine Allegorie der Gerechtigkeit auf. In der Poesie sind wir aber gewohnt, den Begriff der Allegorie etwas weiter zu fassen. Wir nennen Allegorie nicht nur den personifizierten Begriff, sondern auch das gesamte Thun und Treiben, das von dieser künstlich erschaffenen Gestalt ausgesagt wird; wir nennen Allegorie die Darstellung eines Geschehens, das von personifizierten Begriffen ausgeht oder sich auf diese bezieht. So z. B. ist Schillers „Mädchen aus der Fremde“ eine Allegorie, und zwar gilt uns nicht nur die Gestalt des Mädchens, sondern die ganze Erzählung, die der Dichter von ihr giebt, als Allegorie. Ebenso bleibt ja auch die Naturbeseelung nicht dabei stehen, die einzelnen Erscheinungen als menschenähnliche umzudenken, sondern sie verleiht den derart erdachten Wesen ein reiches menschliches Leben, Thun und Denken.

7. Mit der Allegorie in diesem weiteren Sinne lässt sich die Fabel vergleichen, die ja auch häufig als ein Mittel des Redeschmucks aufgefasst und z. B. von Aristoteles mit in der „Rhetorik“ erörtert worden ist. Dass sie als selbständige poetische Gattung aufgetreten ist, berührt uns hier nicht; bekanntlich bilden Fabeln ja auch sehr oft

---

[1]) Vgl. Volkmann, a. a. O., S. 429 f.

kleine Bestandteile grösserer Dichtungen, wie z. B. im „Fiesco“, in „Minna von Barnhelm“ u. v. a. In der Fabel wie in der Allegorie wird ein Vorgang geschildert, dessen Sinn und Bedeutung über das unmittelbar Dargestellte hinausweist; und zwar wird in beiden Fällen etwas ausgesagt von Wesen, die nicht in Wirklichkeit den Menschen gleich oder ähnlich sind, sondern die nur durch unsre personifizierende Apperzeption zu menschenähnlichen umgebildet sind. In der Fabel sind diese derart umgebildeten Wesen in der Regel und ursprünglich Tiere. Die Fabel geht auf indogermanische Tiermärchen zurück;[1]) ihre Wurzeln reichen in eine Zeit hinab, als die Menschen alle Dinge ihrer Umgebung noch mit reichem menschlichen Leben beseelten, als die personifizierende Apperzeption noch stark überwog. Zugleich müssen wir annehmen, dass sich in dieser Urzeit die ästhetische, logische und ethische Weltauffassung (vgl. oben S. 7 ff.) noch nicht geschieden hatten, und dass ein und demselben Vorgang sowohl eine poetische als eine logisch-ethische Bedeutung beigemessen wurde. Die geschichtliche Entwickelung der Fabel ging nun dahin, dass diese letztere Seite immer stärker betont wurde, und dass der Fabel schon im klassischen Altertum, vor allem aber in der Neuzeit ein vorwiegend lehrhafter Charakter beigelegt wurde. So sind die ausgeführte Allegorie und die Fabel vor allem durch zwei sehr scharf hervortretende Eigenschaften von einander geschieden: die ausgeführte Allegorie handelt von den Vorgängen, welche die dichtende Phantasie mit den personifizierten Begriffen in Beziehung bringt, die Fabel dagegen von den Vorgängen der vermenschlichten Tierwelt (in weiterer Entwickelung auch von rein menschlichen Vorgängen, so z. B. oft bei Gellert, Hagedorn, Lessing, Pfeffel u. v. a.; doch das lassen wir hier auf sich beruhen); sodann hat die Fabel eine moralische Tendenz, während diese der Allegorie abgeht: sie will nur eine Thatsache der Erkenntnis in einer schönen Umhüllung unserer

---

[1]) Otto Keller, Untersuchungen zur Geschichte der griechischen Fabel (Leipzig 1862).

Phantasie eindrucksvoll nahe bringen, aber belehren und auf unsern sittlichen Willen einwirken will sie nicht. Gleichwohl gestattet eben der Umstand, dass die Allegorie vom Abstrakten ausgeht, und dass die Fabel auf eine abstrakte Lehre hinführt eine Vergleichung dieser beiden Formen der personifizierenden Apperzeption,[1]) und erfordert die Loslösung der Fabel von der Naturbeseelung. Man vergleiche etwa die eben (S. 368) angeführten Verse Heines: „Und wüssten's die Nachtigallen" u. s. w., mit dem Inhalt einer Fabel, und man wird sich der tief greifenden Abweichung der Naturbeseelung von dem Charakter der Fabel deutlich bewusst.

8. Doch zurück zur Allegorie, zu der Beseelung abstrakter Begriffe! Wir begegnen ihr bei fast allen Dichtern, und die Vorliebe für diese Form, die Gedanken zu gestalten, bildet oft einen sehr charakteristischen Zug. Schon Horaz hat uns die Sorge als ein lebendes Wesen geschildert:

Post equitem sedet atra cura.

Schiller ahmt seine Worte nach im „Siegesfest" (V. 153ff.):

Um das Ross des Reiters schweben,
Um das Schiff die Sorgen schwer . . .

und Goethe hat die Frau Sorge im zweiten Teil des „Faust" mit schauerlich reichem Leben erfüllt. — Eine grosse Vorliebe für die „Personifikation" der Abstrakta besitzt Klopstock, aber die „Beseelung" bleibt oft recht dürftig: blasse Gedanken, die nun plötzlich von Klopstockschen Verzückungen befallen werden:

Die Unendlichkeit
Bebt durch den Umkreis ihrer Gefilde nach
Dein hohes Lob, o Sohn!

9. Sehr beliebt ist die Personifikation der verschiedenen Bezeichnungen für die Zeiten — auch dies eine unmittelbare Fortsetzung mythologischer Anschauungen, der

---

[1]) Lessing bespricht den Unterschied von Fabel und Allegorie in nicht einwurfsfreier Weise in seinen „Abhandlungen" von der Fabel: Werke (Lachmann-Muncker), Bd. 7, S. 420 ff. (Stuttg. 1891).

Vorstellungen von den Horen, von dem Winterriesen, den der Frühling bezwingt, u. dgl. m. So sagt Goethe:

> Der Morgen kam; es scheuchten seine Tritte
> Den leisen Schlaf, der mich gelind umfing.

Ein Lied Bodenstedts beginnt:

> Wenn der Frühling auf die Berge steigt

(Lieder des Mirza-Schaffy, 51. Aufl., Berl. 1875, S. 22), und Heine nennt die Stunden *ein faules Volk* (Bd. 1, S. 30).

Schon bei Begriffen, wie der Frühling, der Winter, der Morgen, der Abend, die Nacht dürfte man zweifeln, ob man sie noch als abstrakte Begriffe auffassen dürfe,[1]) denn sobald wir diese Worte aussprechen, wird doch auch eine Fülle konkreter Vorstellungen in uns lebendig. Gleichwohl vermögen wir diese Begriffe selbst nicht in unmittelbare sinnliche Anschauungen zu übersetzen; wir können nur eine unbestimmte Anzahl konkreter Erscheinungen uns vergegenwärtigen, welche die Natur im Zustande des Frühlings, des Abends u. s. w. aufweist: der Zustands-Begriff selbst bleibt abstrakt. Dieses Schwanken zwischen abstraktem und konkretem Begriff darf uns indessen nicht wundern, da die Grenze zwischen beiden als fliessend zu betrachten ist, und da, je nach dem individuellen Zustande des Bewusstseins, ein Begriff bald in Anschauung verwandelt werden kann, bald nicht. Wörter, wie *Zeit, Jahr, Stunde* wird jeder als Abstrakta auffassen, und sie sind solchen wie *Morgen, Abend, Nacht* auf das nächste verwandt.

10. Aber die personifizierende Apperzeption erstreckt sich in reichem Masse auch auf k o n k r e t e E r s c h e i n u n g e n, abgesehen von den Gebilden der Natur. So werden sichtbare oder hörbare Aeusserungen des menschlichen Geistes, wie die Thränen (Heine: *sie hatte viel leuchtende Schwestern;* Goethe, im „Epimenides“ [V. 13]: *sie fliesst — ihr nach die Götterschwestern fliessen*), die Seufzer, die Worte, die Lieder u. s. w. wie lebende Wesen beseelt gedacht, vor allem aber

[1]) Vgl. hierzu das oben, S. 66 ff. und S. 88 ff., Gesagte.

auch die Produkte der Menschenhand, wie der Pfeil, der sich nach dem Herzen des Feindes sehnt, das Schwert, das im Blute schwelgen möchte, die Leier, die vor Freude jubelt u. dgl. m. Kurz man kann sagen, dass es nichts Geistiges oder Körperliches giebt, was nicht, sobald es dem Menschen bedeutsam erscheint, durch die personifizierende Apperzeption mit seelischem Leben ausgestattet würde. In neuerer Zeit ist der durch Robert Vischer, Volkelt und Friedrich Vischer[1]) in Umlauf gebrachte Ausdruck Einfühlung für den hier besprochenen psychischen Akt mit Vorliebe verwendet worden. Die Einfühlung besteht darin, dass wir in alle Dinge der Welt unser Ich hineinlegen, hineinfühlen, dass wir Aussenwelt und Innenwelt in Eins denken, und somit in der ästhetischen Anschauung den Beweis zu geben scheinen zur pantheistischen Metaphysik, wonach Geist und Natur als Eins aufzufassen wären. Selbstverständlich liegt diese letztere Annahme hier ausserhalb unseres Gesichtskreises.[2])

So muss denn die litterarische Analyse den Erscheinungen der personifizierenden Apperzeption mit Sorgfalt nachspüren, um in ihnen wichtige Bestandteile der Form gebenden Phantasie jedes Schriftstellers aufzudecken. Doch hüte man sich, das allgemein Gangbare zur individuellen Charakteristik verwerten zu wollen. Auch in diesen Dingen ist die historische Auffassung die allein erspriessliche: nur wenn man die Bethätigung des Einzelnen mit der seiner Vorgänger vergleicht und von ihr abhebt, gelangt man zu einer befriedigenden und wahrhaft aufklärenden Erkenntnis.

2. Die metaphorische Apperzeption.

1. Mit der personifizierenden hängt die metaphorische Apperzeption aufs engste zusammen; sie bildet gleichsam die Fortsetzung von dieser. Auch in ihr ist jener Grundtrieb

---

[1]) Friedrich Vischer, Das Symbol. In den „Philosophischen Aufsätzen, Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doktor-Jubiläum gewidmet", S. 170 ff. (Leipzig 1887).

[2]) Zu dem Begriff der Einfühlung vgl. unten den Abschnitt „Die symbolische Apperzeption".

der menschlichen Seele wieder zu erkennen, der darin besteht, auf die Dinge und Vorgänge der Welt ihr eignes geistiges Leben zu übertragen. Während wir aber bisher nur die Fälle ins Auge gefasst haben, wo der Mensch die verschiedensten Dinge, Wesen, Vorgänge des aussermenschlichen Seins durch sein eignes geistiges Leben beseelt, beschäftigt uns hier eine Uebertragung anderer Art. Auch hier projiziert er sein eignes Selbst nach aussen; indessen nicht so, dass er die Umwelt beseelt, sondern so, dass er zu Vorstellungen, die in sein Bewusstsein treten, andere Vorstellungen aus dem Schatz seiner Erfahrung in Parallele setzt. Der Unterschied zwischen beiden Bethätigungsweisen springt also in die Augen, und es ist daher kaum zweckmässig, auch die Beseelung unter diesen Begriff des Metaphorischen mit einzubeziehen, kaum richtig, die personifizierende und die metaphorische Apperzeption mit-einander zu vermengen.[1]) Auf der andern Seite sind die Aehnlichkeiten sehr gross; die Metapher ist nicht eine einfache Uebertragung einer Vorstellung auf eine andere, sondern eine Uebertragung solcher Vorstellungen, durch die wir Dinge, die uns weniger geläufig sind, mit solchen in Beziehung bringen, in denen wir leben und weben. Sie verinnerlicht also das Aeussere, ebenso wie dies die personifizierende Apperzeption thut. Jede gesunde Metapher geht aus dem Gedankenkreis hervor, in denen ein Mensch vornehmlich zu Hause ist: der Landmann verknüpft die Dinge vornehmlich mit dem Landleben, der Soldat mit denen seines militärischen Berufs, der Seemann mit dem Leben am Meer und auf dem Schiffe u. s. w. Je grösser der Gesichtskreis wird, um so weiter dehnen sich auch die Gebiete des metaphorischen Denkens aus.

Behält man diese psychologische Begründung der Metapher im Auge, so wird man zugleich den Massstab für die Beurteilung der einzelnen Fälle besitzen. Jede Metapher ist gut, die eine Sache unserem subjektiven Seelenleben näher

[1]) Dies ist z. B. geschehen in A. Bieses Schrift „Die Philosophie des Metaphorischen“ (Hamburg u. Leipzig 1893), die neben Vortrefflichem manches Anfechtbare enthält.

bringt, die sie in unser Innerstes hineinführt, jede Metapher ist schlecht, die diesen Zweck verfehlt. Blickt man nun auf die Definitionen, welche die antike Rhetorik vom Metaphorischen giebt, so erkennt man wieder, wie oberflächlich ihre Darstellung dieser Dinge war. So z. B. bezeichnet Quintilian[1]) als *tropus* (und dieser Ausdruck deckt sich fast ganz mit dem, was wir hier das Metaphorische nennen) *verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio.* In dieser Definition liegt nicht der geringste Hinweis auf den letzten Grund und Zweck des Metaphorischen, und begreiflicher Weise kann man auf diesem Standpunkte auch nicht aus der Sache selbst einen Massstab für die Beurteilung der einzelnen Metaphern gewinnen.

2. Es bedarf kaum noch der Erwähnung, dass die Metapher, da sie aus solch einem Grundtriebe der menschlichen Seele entspringt, nicht nur der künstlerischen Rede eigen ist, sondern dass sie das gesamte Sprachleben durchdringt. Unzählige Ausdrücke, die ursprünglich auf metaphorischem Denken beruhten, sind jetzt längst verdunkelt, und es gelingt oft nur mit Mühe dem Scharfsinn der Gelehrten, ihre Wurzel aufzudecken. Andere liegen näher, sind uns aber auch doch bereits ganz verblasst; so z. B. denken wir bei dem Worte *abkanzeln* wohl an eine *Kanzel*, sind aber meist in Verlegenheit, wie wir beide Begriffe mit einander vereinigen sollen, bis wir dann erfahren, dass *abkanzeln* ursprünglich so viel wie *jemand von der Kanzel herunterwerfen* bedeutet, und dass sich der jetzige Sinn des Wortes von diesem Punkte aus durch eine leicht verständliche Metapher entwickelt hat. In anderen Fällen sind Metaphern noch deutlich als solche erkannt, sie gehören aber dem allgemeinen Sprachschatz an[2]) und lassen sich von individuellen Neuschöpfungen gleicher Art leicht sondern, so z. B. *einen Bock schiessen, aus dem Stegreif sprechen, Hungerpfoten saugen, vom Leder ziehen* u. dgl. m. In der Unter-

[1]) Volkmann, a. a. O., S. 415 f.

[2]) Vgl. hierzu die reiche Zusammenstellung von Hermann Schrader: „Der Bilderschmuck der deutschen Sprache in Tausenden volkstümlicher Redensarten“ (2. Aufl., Weimar 1894).

suchung der individuellen Sprache eines Schriftstellers ist natürlich darauf hinzuweisen, in wie weit dieser Schatz geprägter Bilder verwertet worden ist; wichtiger ist aber selbstverständlich die Erörterung aller neuen Schöpfungen dieser Art, die dem Einzelnen im Anschluss an solche Muster gelungen sind.

3. Man hat den Begriff der Metapher meist etwas enger gefasst, als wir es hier thun; man hat sie seit Quintilian, der von ihr sagte *brevior est similitudo*, als ein abgekürztes Gleichnis aufgefasst.[1]) So schreibt auch Volkmann (S. 418): „Im allgemeinen ist die Metapher ein kürzeres Gleichnis, wie man denn auch das Gleichnis als eine *μεταφορὰ διαφέρουσα προθέσει,* nämlich durch das vorgesetzte *ὥσπερ,* Arist. Rhet. III, 10 p. 138, oder als eine *μεταφορὰ πλεονάζουσα* bezeichnen kann, Demetr. de eloc. 80 — dadurch von einem solchen unterschieden, dass dieses mit der Sache, die wir ausdrücken wollen, verglichen, jene für die Sache selbst gesetzt wird."

Mir erscheint, dass die letzteren Worte dieser Darlegung beachtenswert, die vorausgehenden aber recht anfechtbar sind. Es macht in der That einen Unterschied aus, ob wir die in Parallele gesetzten Vorstellungen beide ausdrücken, oder ob wir die eigentliche Vorstellung ganz weglassen, und nur die analoge Ersatzvorstellung wiedergeben. Man gestatte mir als Beleg ein ganz triviales Beispiel. Wenn jemand eine Cigarre am falschen Ende anbrennt, und ich sage ihm: „du musst das Pferd nicht am Schwanz aufzäumen", so lasse ich den eigentlich auszudrückenden Gedanken ganz weg und setze nur den analogen dafür ein. Der Satz klingt doch nicht ganz unwesentlich anders, wenn ich sage: „du musst die Cigarre nicht wie ein Pferd behandeln, das du am Schwanze aufzäumst." Im letzteren Falle ist ein regelrecht ausgeführter Vergleich, im ersteren nur ein elliptischer gegeben; man könnte dem gemäss, da die Grundfunktion der metaphorischen Apperzeption in beiden Fällen ganz gleich, die besondere

[1]) Vgl. Friedrich Brinkmann, Die Metapher. Studien über den Geist der modernen Sprachen, S. 24ff. (Bonn 1878).

Gestaltung aber ungleich ist, das eine Mal von einer vollständigen, das andere Mal von einer elliptischen Metapher sprechen. Die elliptische giebt den geistigen Inhalt in gedrängterer Form wieder; sie entspricht mehr als die ausgeführte dem oben (S. 359) erörterten Zweck der ästhetischen Apperzeptionsformen, den Gedanken zu bereichern und zu vertiefen; es wird hier mit wenigen Worten und unter Auslassung selbstverständlicher Mittelglieder dasselbe ausgedrückt wie in dem andern Falle, und in dieser Abkürzung des Ausdrucks liegt ein ästhetischer Reiz.

4. So weit also können wir der Darlegung Volkmanns unbedenklich beipflichten. Anders aber steht es mit seiner ersten, im Anschluss an Aristoteles geäusserten Behauptung: dass man das Gleichnis als eine *μεταφορὰ διαφέρουσα προθέσει*, nämlich durch das vorgesetzte *ὥσπερ*, bezeichnen könne. Diese Unterscheidung führt zu kleinlichen und in der Praxis undurchführbaren Sonderungen. Es würde hiernach z. B. von Belang sein, ob ich sage: *das Gold seiner Worte*, oder: *seine Worte sind wie Gold*; denn im ersten Falle gebrauche ich kein *wie*, kein *ὥσπερ*, und im zweiten gebrauche ich's. Aber das Wesentliche ist in beiden Fällen gleich: dass ich nämlich ausser der Analogie-Vorstellung *Gold* auch die eigentliche Vorstellung *Worte* mit ausdrücke. Elliptisch ist also weder die eine, noch die andere Metapher. Und nur dieses, ob eine Ellipse vorliegt oder nicht, ist als ein sekundäres Unterscheidungsmerkmal der Metaphern zu beachten.

Wie sich aber die modernen Theoretiker in so vielen Beziehungen vorwiegend den verschulten Kleinkram der antiken Rhetorik angeeignet haben, so leider auch hier. Ein Beleg aus Lehmanns Schrift über Lessings Sprache,[1]) einer Schrift, die nur als halbwegs brauchbare Materialsammlung gelten darf, kann dies erweisen. Er unterscheidet (auf S. 94 f.) vier Formen der metaphorischen

[1]) Aug. Lehmann, Forschungen über Lessings Sprache (Braunschw. 1875).

Einkleidung, für die ich gleich das von ihm gewählte Beispiel anführe:

1. Seine Rede, gleich einem reissenden Strome, überwältigte alles.
2. Seine Rede, ein reissender Strom, überwältigte alles.
3. Seine Rede begann; der reissende Strom überwältigte alles.
4. Seine Rede besiegte uns; so überwältigt ein reissender Strom alles.

Die verschiedenen Arten, die Metapher einzuführen, liegen auf der Hand; Lehmann erklärt und würdigt sie genauer; aber sie sind durchweg belanglos: denn in allen vier Fällen ist sowohl die eigentliche als die Analogie-Vorstellung ausgedrückt, und die Ellipse ist vermieden. Wohin würden wir aber bei der Erörterung eines reichen Thatbestandes kommen, wenn wir solche kleinliche Unterschiede beachten wollten! Durch Lehmanns vier Beispiele sind überdies die möglichen Einkleidungen der ausgeführten Metaphern noch keineswegs erschöpft.

5. Am schärfsten sondern sich die vollständigen und breit ausgeführten Metaphern als eine besondere Gruppe ab, die sich nicht auf eine einzelne oder auf eine eng begrenzte Anzahl von Vorstellungen erstrecken, sondern auf eine grössere Reihe solcher, und bei denen die Analogievorstellungen in breiter Darlegung wiedergegeben werden. Es ist dies der Fall bei den sogenannten Homerischen Vergleichen, deren sich z. B. auch Goethe in „Hermann und Dorothea" und sonst mit Glück bedient. Das Charakteristische in ihnen ist, dass der Gegenstand, der zur Vergleichung herangezogen wird, in vielen Einzelheiten genau geschildert wird. Man kann die Beispiele bei Homer fast auf jeder Seite finden; in diesen Vergleichen spiegelt sich die Anschauungsweise der primitiven Kultur, in der er lebte. So etwa im Folgenden (Ilias, 6. Ges., V. 506 ff., Voss):

Wie wenn im Stall ein Ross, mit Gerste genährt an der Krippe,
Mutig die Halfter zerreisst und stampfendes Laufs in die Felder
Eilt, zum Bade gewöhnt des lieblich wallenden Stromes,
Trotzender Kraft; hoch trägt es das Haupt, und rings an den Schultern
Fliegen die Mähnen umher; doch, stolz auf den Adel der Jugend,

Tragen die Schenkel es leicht zur bekannteren Weide der Stuten:
Also wandelte Paris daher von Pergamos Höhe,
Priamos Sohn, umstrahlt von Waffenglanz wie die Sonne,
Freudiges Muts; und es flogen die Schenkel ihm . . .

Aehnlich ist die Anlage des folgenden Vergleiches in „Hermann und Dorothea“ (7. Ges., „Erato“, V. 1 ff.):

Wie der wandernde Mann, der vor dem Sinken der Sonne
Sie noch einmal in's Auge, die schnell verschwindende, fasste,
Dann im dunkeln Gebüsch und an der Seite des Felsens
Schweben siehet ihr Bild; wohin er die Blicke nur wendet,
Eilet es vor und glänzt und schwankt in herrlichen Farben:
So bewegte vor Hermann die liebliche Bildung des Mädchens
Sanft sich vorbei und schien dem Pfad in's Getreide zu folgen.

Der Lyriker und Dramatiker dürfte sich solch breiter Ausführungen nicht bedienen; aber dem Kern und Wesen nach könnte er denselben Vergleich verwenden. Diese Homerischen Vergleiche zwingen unsere Phantasie zu einer gewissen Ruhe und Sammlung, die dem Epos wohl entspricht; sie halten uns längere Zeit bei den Analogievorstellungen fest, so lange, dass wir Modernen wohl gelegentlich etwas ungeduldig dabei werden hönnen.

6. Noch eine Form der vollständigen Metapher verdient hervorgehoben zu werden, zumal sie durch einen besonderen Ausdruck bezeichnet wird: die sogenannte Parabel. In dem Ausdruck selbst ist freilich das Wesen der Parabel nicht wieder zu erkennen: παραβολή kommt von παραβάλλειν, und dieses bedeutet *etwas nebenhin werfen, daneben stellen*; Parabel wäre also einfach soviel wie Vergleich. Wir sind aber doch daran gewöhnt, uns unter einer Parabel einen Vergleich besonderer Art zu denken. Fassen wir einmal ein Beispiel ins Auge, eine der schönsten Parabeln des Neuen Testaments (Matth. 6,25 f.):

Darum sage ich euch: Sorget nicht für euer Leben, was ihr essen und trinken werdet; auch nicht für euren Leib, was ihr anziehen werdet. Ist nicht das Leben mehr denn die Speise? Und der Leib mehr denn die Kleidung?

Sehet die Vögel unter dem Himmel an; sie säen nicht, sie ernten nicht, sie sammeln nicht in die Scheunen, und euer himmlischer Vater nähret sie doch. Seid ihr denn nicht viel mehr denn sie?




Das Charakteristische der Vergleiche, die wir Parabeln nennen, liegt darin, dass sie zur Erläuterung einer (moralichen) Lehre dienen. Die Parabel verfolgt stets einen lehrhaften Zweck, die verglichene Sache wird nur deshalb herangezogen, damit die zu erhärtende Wahrheit deutlich werde. Durch diese Tendenz tritt die Parabel der Fabel zur Seite; nur dass bei dieser nicht die Anwendung auf den einzelnen Fall beabsichtigt ist: aus der Fabel springt eine allgemeine sittliche Wahrheit hervor, sie braucht aber nicht dazu zu dienen, eine Lehre durch einen einzelnen Fall, durch eine Analogie einleuchtend zu machen; dies thut dagegen die Parabel. Sobald wir jedoch eine Fabel in einem grösseren Zusammenhange zu einem Analogieschluss verwerten, so üben wir allerdings jenes παραβάλλειν, jenes Nebeneinanderstellen aus, und die Grenzen zwischen beiden Ausdrucksweisen zerfliessen. Aber zum Wesen der Fabel gehört es, dass sie für sich allein stehen kann, und die sittliche Wahrheit in sich selbst birgt; die Parabel muss sich dagegen stets an einen unmittelbar ausgesprochenen Lehrsatz anlehnen. Der Fabel liegt die personifizierende Apperzeption zu Grunde, der Parabel die metaphorische, deren Wesen eben darin besteht, dass sie eine Vorstellung oder einen Vorstellungskomplex durch einen analogen, uns menschlich näher liegenden in das Innerste unserer Seele hineinführt. Bei der Parabel gehört die Analogie zum Wesen der Sache, bei der Fabel kann sie nur hinzutreten und ist von sekundärer Bedeutung.

7. Fassen wir den metaphorischen Ausdruck ohne Rücksicht auf seine breitere oder knappere Darlegung, ohne Rücksicht darauf, ob es sich um eine ausgeführte oder elliptische Gedanken-Analogie handelt, ins Auge, so können wir an ihm vier Hauptformen unterscheiden, die auch von den alten Rhetorikern schon in ähnlicher Weise getrennt worden sind (vgl. Volkmann, S. 418 ff.); immerhin können wir auch hier ihrem Beispiel nicht ohne weiteres folgen. Volkmann schreibt darüber:

Erstens, man setzt von zwei belebten Dingen das eine für das andere, wie wenn Livius sagt, Scipio sei von Cato gewöhnlich

„angebellt" worden. Zweitens wird Unbelebtes für anderes Unbelebte gebraucht, z. B. Verg. Aen. V, 872[1]): *classique inmittit habenas.* Drittens wird Unbelebtes für Belebtes gesetzt, wie wenn Homer Il. *A* 284 und sonst den Achill ἕρκος Ἀχαιῶν nennt. Endlich wird Belebtes für Unbelebtes gesetzt. Gerade dies ist eine Quelle der Erhabenheit, wenn durch eine kühne Metapher den empfindungslosen Dingen Handlung und Bewusstsein beigelegt wird, z. B. Verg. Aen. VIII, 728: *pontem indignatus Araxes* u. s. w.

Es ist zweifelhaft, ob diese Einteilung dem Wesen des metaphorischen Ausdrucks gerecht wird, denn, wie man auf den ersten Blick erkennt, zielt die hier zum massgebenden Unterscheidungsmerkmal erhobene Belebung auf nichts anderes als die personifizierende Apperzeption hin, die wir von der metaphorischen sondern müssen. Schauen wir auf die Tendenzen des metaphorischen Ausdrucks, die sich in früh geprägten Wendungen der Sprache spiegeln, so sehen wir, dass es den Menschen vor allem darauf ankam, das fern Liegende und schwer Verständliche durch ein Gleichnis sich nahe zu bringen. Das schwer Verständliche ist aber das Geistige, vor allem das Abstrakte, das leicht Verständliche das Sinnliche. So ist es richtiger, statt jenes Gegensatzes des Belebten und Unbelebten vielmehr den des Geistigen und Sinnlichen für eine Einteilung der Metaphern zu verwerten. Der vierte der von den antiken Rhetorikern genannte Fall, wo Belebtes für Unbelebtes gesetzt wird, fällt meist mit dem, was wir über die Beseelung des Unbeseelten gesagt haben, zusammen: *pontem indignatus Araxes* ist keine eigentliche Metapher, insofern hier nur menschliches Gefühlsleben auf den Fluss übertragen worden ist. Doch dieser Fall erheischt eine etwas genauere Erwägung.

8. Man könnte nämlich doch daran denken, dass diese Beseelung des Unbeseelten mit der Form der metaphorischen Apperzeption zusammenfiele, die zu einer gegebenen Vorstellung einer körperlichen Erscheinung eine Analogie-Vorstellung aus dem Gebiete des geistigen Lebens heranzieht; sobald nun die elliptische Metapher

---

[1]) Aen. VI, 1.

eintritt, würde also das Geistige an die Stelle des Sinnlich-Körperlichen treten. Aber das ist ja bei dem erwähnten Beispiel *pontem indignatus Araxes* nicht eigentlich der Fall; es wird wenigstens für den Fluss keine analoge Ersatzvorstellung eingesetzt; der Substantivbegriff wird nicht durch einen anderen verdrängt, sondern vielmehr nur der Verbalbegriff; statt zu schreiben: „der Araxesfluss war so reissend, dass man keine Brücke darüber bauen konnte", sagt Vergil: „der Araxes duldete keine Brücke, war entrüstet, wenn man eine Brücke über ihn bauen wollte." Eine solche Umformung des Verbalbegriffs unterscheidet sich wesentlich von der eigentlichen Metapher: denn sie erstreckt sich zugleich auch auf den Substantivbegriff, und wir empfinden dessen Veränderung zweifellos als die Hauptsache; der Fluss Araxes wird durch die Aussage, die über ihn gemacht wird, zu einem menschenähnlichen Wesen umgestempelt, er wird personifiziert, und das ist es, was uns in die Augen springt, nicht die Vertauschung der Verbalbegriffe. Die gewöhnliche elliptische Metapher besteht darin, dass für eine Vorstellung eine ihr vergleichbare Ersatzvorstellung eingesetzt wird; im vorliegenden Fall aber, wo an die Stelle eines sinnlichen Verbalbegriffs ein geistiger tritt, liegen zwei besondere Bedingungen vor: erstens wird der Substantivbegriff in Mitleidenschaft gezogen, und zweitens ist die Begriffsvertauschung von ganz bestimmter Art, sie besteht in der Einsetzung menschlichen Thuns und Denkens für ein vom Menschenwillen unabhängiges Geschehen, und diese Umformung ist von solch typischer Bedeutung, dass sie von den beliebigen Ersatzvorstellungen, deren sich die Metapher sonst bedient, nachdrücklichst unterschieden werden muss. — Anders liegt die Sache natürlich dann, wenn für den sinnlich-körperlichen Substantivbegriff ein geistiger eintritt, und die Gegenüberstellung eines solchen Beispiels verstärkt und verdeutlicht die Berechtigung einer Unterscheidung zwischen Beseelung und Metapher. So sagt etwa Lenau im „Ewigen Juden" (V. 5 f.)[1]:

[1]) Gedichte, S. 223 (Stuttg. 1878).

Für ernste Wandrer liess die Urwelt liegen
In diesem Thal versteinert ihre Träume . . .

Hier ist für die Vorstellung „erratische Blöcke“ eingesetzt: „versteinerte Träume der Urwelt“, hier ist eine wahrhafte Metapher, eine elliptische Metapher gebraucht, und das Beispiel unterscheidet sich auf das deutlichste von dem des Vergil: *pontem indignatus Araxes.* Auffallender Weise haben aber die alten wie die neuen Rhetoriker diese Bethätigungsformen der personifizierenden und der metaphorischen Apperzeption immer durch einander geworfen und die Beseelung zu den Metaphern gerechnet; auch Biese bleibt hierbei stehen, während er sich im übrigen über den haarspaltenden Kleinkram der Redekünste erhebt und zu einer tieferen Erkenntnis gelangt.

9. Wir sagen, zweckmässiger als die Scheidung des Belebten und Unbelebten ist für die Einteilung der Metaphern die des Geistigen und Körperlich-Sinnlichen. Es kann erstens dem Geistigen das Physische, zweitens dem Physischen ein anderes Physisches, drittens dem Physischen das Geistige, und viertens, wenn auch seltener, das Geistige einem anderen Geistigen zur Seite gestellt und verglichen werden.

Hierbei werden nun sowohl Gegenstände als Eigenschaften, Zustände und Geschehnisse durch Analogievorstellungen erläutert. Von dem gewöhnlichsten Falle, dass Gegenstandsbegriffe zu einander in Beziehung gesetzt werden, brauchen wir hier nicht ausdrücklich zu sprechen. Aber auch Eigenschaften, werden durch Metaphern sehr häufig herausgehoben, z. B. durch zusammmengesetzte Adjektiva, wie *schneeweiss, blutrot, himmelblau, engelrein, taubenmild* u. dgl.; oder ebenso Geschehnisse, z. B. *er schwatzt wie ein Wasserfall, er raucht wie ein Schornstein,* wobei also nur die Thätigkeit des Menschen mit der des Wasserfalls oder Schornsteins verglichen wird. Aber man sieht doch sofort, dass die Metapher auch dort, wo sie sich auf eine Eigenschaft oder ein Geschehnis erstreckt, an die logisch-grammatische Kategorie der Gegenstandsbegriffe gebunden ist; es ist die überwiegende Eigentümlichkeit der metaphorischen Apperzeption, dass sie an das Substantivum des

Satzes anknüpft, während die personifizierende im Verbalbegriff zur Erscheinung kommt. Daher hat man die Beseelung, die wir grundsätzlich von der Metapher trennen, auch wohl als verbale Metapher bezeichnet.[1]) Wenn wir also die vier Fälle unterscheiden, wie das Geistige und Physische zu einander in Parallele treten kann, so richten wir — soweit nicht ausdrücklich und allein die Gegenstandsbegriffe, sondern Eigenschaften, Thätigkeiten oder ganze Sätze verglichen werden — doch unser Augenmerk allein auf den Substantivbegriff, da dieser der eigentliche Träger der Metapher ist.

10. Am wichtigsten ist der erste Fall, dass das Geistige durch eine physische Analogie-Vorstellung erläutert wird. Sehr richtig schreibt hierüber Henkel:[2])

Dem modernen Dichter fällt überwiegend die Aufgabe zu, die Tiefen des Gemüts- und Gefühlslebens, die innerste Entwickelung der Natur des Menschen, seines Charakters und Schicksals darzustellen. Je mehr er daher zum Dichter in seiner generischen Bedeutung geschaffen, je grösser sein Sinn für Einheit und Totalität, je völliger und harmonischer seine Weltanschauung ist, um so mehr wird er das Bedürfnis fühlen, die innere mit der Aussenwelt in beständige Fühlung zu setzen, das Uebersinnliche mit sinnlicher Vorstellung zu verknüpfen, das Gefühlsleben in Einklang mit dem Naturleben, die geistigen Prozesse im Reflex natürlicher Vorgänge erscheinen zu lassen.

In der That sind die Beispiele ungemein zahlreich, in denen sich das geistige und abstrakte Leben im konkreten und sinnlichen Vorgang spiegelt. So schreibt Goethe in Bezug auf seine geistige Entwickelung in der „Italienischen Reise" am 22. März 1787: *Möge meine Existenz sich ... genugsam entwickeln, der Stengel mehr in die Länge rücken und die Blumen reicher und schöner hervorbrechen* (Henkel, S. 43). Das Bild von den *Blumen* des Geistes erscheint uns ja jetzt als etwas abgegriffen, aber wie vielsagend und originell ist der erste Teil des Bildes: *möge der Stengel mehr in die*

---

[1]) Z. B. Minde-Pouet, Heinrich von Kleist. Seine Sprache und sein Stil, S. 162 (Weimar 1897).

[2]) Hermann Henkel, Das Goethesche Gleichnis, S. 42 (Halle 1886).

Länge rücken. Wie sich der Stengel ausdehnt, so der geistige Gesichtskreis des Dichters.

Besonders reich an Bildern dieser Art ist der „West-östliche Divan“; ich greife beliebig in diesen Schatz hinein:

> Wenn du Suleika
> Mich überschwenglich beglückst,
> Deine Leidenschaft mir zuwirfst
> Als wär's ein Ball,
> Dass ich ihn fange,
> Dir zurückwerfe
> Mein gewidmetes Ich u. s. w.

(Weim. Ausg. Bd. 6, S. 159), und weiter in demselben Gedichte:

> Hier nun dagegen
> Dichtrische Perlen,
> Die mir deiner Leidenschaft
> Gewaltige Brandung
> Warf an des Lebens
> Verödeten Strand aus. (S. 160).

Hier sind gleich drei solcher versinnlichenden Metaphern mit einander höchst kunstvoll verbunden: die Lieder des Dichters werden mit Perlen, die Leidenschaft des Mädchens mit der Meeresbrandung, und das Leben des Dichters mit dem verödeten Strande verglichen; das Ganze ist so zierlich verflochten, dass es als eine unlösbare Einheit erscheint.

Wenn die poetische Rede an Metaphern dieser Art überreich ist, so fehlen sie doch auch durchaus nicht in der Prosa. So schreibt z. B. Bismarck von der *Drehkrankheit der englischen Politik,*[1] oder: *Prokesch hat ein ehrgeiziges Verlangen, seinem Kabinette den Bund als wohlgeschultes Campagnepferd vorzuführen,* (S. 599); und Gustav Freytag, der übrigens nicht zu den bildreichen Schriftstellern gehört, schreibt im „Ingo“:[2] *Die Gedanken schwirren im Haupt, wie die Schwalben im Hausdach, sie fliegen aus und ein* u. s. w.

---

[1]) H. Blümner, Der bildliche Ausdruck in den Briefen des Fürsten Bismarck, Euphorion, Bd. 1, S. 590 und 771 (Bamb. 1894). Bismarcks Metaphern erstrecken sich meist auf ganze Sätze und sind vorwiegend elliptisch.

[2]) Gesammelte Werke, Bd. 8, S. 175, (Leipz. 1887).

11. Zweitens verbindet die Metapher Physisches mit Physischem. Auch diese Art ist durch unzählige Beispiele zu belegen. So wird der tüchtige Kämpfer mit einem Löwen oder wilden Eber, der schnelle mit einem behenden Ross verglichen, die Seufzer mit Winden, die Augen mit Sternen, Mond und Sonne, die weisse Haut mit der Farbe der Lilien, die heftige Rede mit dem Donner u. s. w. Sehr reich an solchen Vergleichen ist Homer, sind alle naiven Dichter. Auch die orientalischen Sänger und ihre Nachahmer können sich oft in derartigen Metaphern nicht genug thun; sie vergleichen die Schönheit der Geliebten mit einem Gegenstand nach dem andern, um schliesslich zu sagen, dass keiner hinlänglich erscheine; so z. B. Bodenstedt (Mirza Schaffy,[51] S. 7, Berl. 1875), zwar nicht schön, aber für unsere Zwecke bezeichnend:

Was ist der Wuchs der Pinie, das Auge der Gazelle,
Wohl gegen deinen schlanken Wuchs und deines Auges Helle?
Was ist der Duft, den Schiras' Flur uns herhaucht mit den Winden,
Verglichen mit der Düfte Hauch, die deinem Mund entschwinden?

12. Am interessantesten sind solche Metaphern dieser Art, in denen Vorstellungen verschiedener Sinnesgebiete mit einander verglichen werden. So z. B. an folgender Stelle der „Kraniche des Ibykus" (V. 161 ff.):

„Des Ibykus?" — der teure Name
Rührt jede Brust mit neuem Grame,
Und wie im Meere Well' auf Well',
So läuft's von Mund zu Munde schnell:

Bei den schnell auf einander folgenden Wellen haben wir die Gesichtsvorstellung, nicht das Geräusch, im Bewusstsein; diese Gesichtsvorstellung wird aber mit der Gehörsvorstellung verglichen, dass einer nach dem andern die Worte ausruft: *Des Ibykus?* Aehnliches finden wir öfter bei Heine. So schreibt er (Werke, Bd. 1, S. 182):

. . . die hochgeschürzten, stolzen Lippen
Hauchten Worte, süss wie Mondlicht
Und zart wie der Duft der Rose —

Hier werden also die Gehörsvorstellungen sowohl mit solchen des Gesichtssinns als solchen des Geruchssinns

verglichen. Und ebenso beschaffen, auch ebenso kühn, ist folgender Vergleich (Bd. 1, S. 178):

> Glockenklänge zogen feierlich
> Hin und her, zogen wie Schwäne
> An Rosenbändern das gleitende Schiff . . .

In Grillparzers „Ahnfrau" heisst es ähnlich:[1])

> Säuselt, säuselt, holde Töne,
> Säuselt lieblich um mich her,
> Sanft und weich, wie Silberschwäne
> Ueber ein bewegtes Meer.

Und auf derselben Seite:

> Aendert ihr so schnell das Antlitz,
> Unerklärte Geisterstimmen?
> Habt so lieblich erst geschienen,
> Zoget ein wie Honigbienen,
> Und jetzt kehrt ihr fürchterlich
> Euren Stachel gegen mich!

13. Seltener begegnet uns die dritte Art der Metaphern, in welchen Physisches mit Geistigem verglichen wird. Sie dienen natürlich nicht zur Verdeutlichung der Vorstellungen, sondern nur zur Belebung der Stimmung, des Gefühls. So z. B. sehr ausdrucksvoll in Lenaus Gedicht ‚Der ewige Jude", Str. 2[2]):

> Für ernste Wandrer liess die Urwelt liegen
> In diesem Thal versteinert ihre Träume;
> Dort sah ich einen Geier durch die Bäume
> Wie einen stillen Todsgedanken fliegen.

Hier sind also gleich zwei solcher Beispiele vereinigt. Auch Heine bringt solche Metaphern nicht ganz selten, z. B. (Bd. 1, S. 128):

> Wie dunkle Träume stehen
> Die Häuser in langer Reih' . . .

Er nennt die Veilchenaugen der Geliebten *blaue Rätsel*, den Blitz aus der schwarzen Wolkenwand vergleicht er mit dem *Witz aus dem Haupte Kronions*, den Kompass

[1]) Grillparzers Sämtliche Werke[5], hg. v. Sauer, Bd. 4, S. 115 (Stuttg. o. J.).
[2]) Gedichte S. 223 (Stuttg. 1878).

nennt er *die zitternde Seele des Schiffes.*[1]) Heinrich von Kleist schreibt:[2]) *Die Weiseritz, die sich aus den Tiefen des Plauenschen Grundes losringt, wie ein verstohlenes Gefühl aus der Tiefe der Brust;* oder: *ein Gebirge wirft sich ihm in den Weg, wie die Verleumdung der unbescholtenen Tugend* u. dgl. m.

Dagegen ist die vierte Art der Metaphern, in der Geistiges zu Geistigem gesellt wird, begreiflicher Weise ziemlich selten anzutreffen. In der Regel sind beide psychischen Begriffe oder einer von ihnen zunächst durch menschenähnliches Leben beseelt gedacht, so in dem von Klopstock[3]) wiederholten Bibelworte: *O Schmerz, stark wie der Tod!*

14. Mit einer blossen Zusammenstellung und Rubrizierung der Metaphern ist noch nicht viel gethan; es gilt vielmehr in jedem Falle festzustellen, ob der auszudrückende Gedanke durch die metaphorische Apperzeption wirklich erläutert und uns nahe gebracht wird, oder ob vielmehr nur ein äusserliches Suchen nach Parallelen den bildlichen Ausdruck zustande gebracht hat. Zu diesem Zwecke ist es vor allem nötig, die Lebensgebiete anzugeben, aus denen der betreffende Schriftsteller oder Dichter geschöpft hat. Natürlich wechseln die Gebiete des metaphorischen Ausdrucks je nach dem Stil: in vertraulichen Briefen, in der darstellenden oder erzählenden Prosa wird man sich ganz anderer Bilder bedienen als etwa im Epos, im Drama oder in der Lyrik. Man vergleiche einmal die Bilder, deren sich Fürst Bismarck bedient, Bismarck, den Blümner mit vollem Recht (Euphorion, Bd. 1, S. 590) „einen der Sprachgewaltigsten unserer Zeit" nennt, man vergleiche seine Bilder mit denen Schillers, Goethes, Heines, und man erkennt, dass in den Metaphern, die jeder von ihnen

---

[1]) Vgl. meine Zusammenstellung im Neudruck des Buches der Lieder u. s. w., Seufferts Deutsche Litteraturdenkmale etc. Bd. 27, S. XCIV (Heilbronn 1887).

[2]) Minde-Pouet, a. a. O., S. 167.

[3]) „Die Königin Luise". V. 13, Oden, hg. v. Pawel u. Muncker, Bd. 1, S. 98 (Stuttg. 1889).



gebraucht, ihr ganzes geistiges Sein, blitzartig beleuchtet, vor unseren Augen liegt. Der grosse Staatsmann, der durch die Macht der Phantasie den grössten Dichtern ebenbürtig zur Seite tritt, er verrät seinen prallen, kraftstrotzenden Realismus, die oft verblüffende Klarheit und Anschaulichkeit seines Denkens auf Schritt und Tritt auch in seinen kernigen Metaphern. Blümner hat uns diese Seite von Bismarcks Genie ansprechend beleuchtet,[1]) seine Darstellung kann in manchen Beziehungen als Muster für ähnliche Arbeiten empfohlen werden, wenn auch die Verarbeitung des Materials nicht erschöpfend ist. Bismarck greift meist zu dem nahe Liegenden: die Dinge und Vorgänge in Haus und Hof, das Familienleben, Kleidung, Speise und Trank, Jagd und Ackerbau, Reiten, Fechten, Schwimmen, einzelne Gewerbe u. s. w. — das ist's was er mit Vorliebe zum Vergleich heranzieht.

In welch andrer Gedankenwelt lebt Schiller[2])! Er erhebt uns gern in eine höhere Welt, und so holt er auch seine Bilder gern aus fernen, idealen Sphären. Das Chaos, das unermessliche Firmament, Sonne, Mond und Sterne, Kometen, Meteore, der Regenbogen, das Morgenrot, die Jahres- und Tageszeiten, die Elemente, Gewitter und Sturm und alles Aufregende und Grosse im Naturleben verflicht er vor allem in seinen bildlichen Ausdruck.

Ungemein vielseitig, der Weltweite seines Geistes entsprechend, ist Goethes Gleichnis. Es ist unmöglich, hier einzelne Seiten besonders hervorzuheben, man kann sich nur negativ ausdrücken: es giebt wohl kein Lebensgebiet, aus dem Goethe nicht geschöpft hätte. Henkel hat uns in gefälliger Uebersicht diese erstaunliche Grösse des Meisters erläutert (a. a. O., S. 59 ff.).

Schauen wir nun auf den vierten, den wir wegen seiner schillernden und zierlich aufgeputzten Metaphern hier nennen, schauen wir auf Heine, so erkennen wir leicht, dass er in

---

[1]) Vgl. auch: H. Blümner, Der bildliche Ausdruck in den Reden des Fürsten Bismarck (Leipz. 1891).

[2]) Vgl. E. Küsel, Ueber Schillers Gleichnisse (Herrigs Archiv, Bd. 53, S. 241 ff.; Braunschweig 1874).

einem viel enger begrenzten Vorstellungskreise lebt und gewisse Bilder mit ermüdender Einförmigkeit wiederholt. Vor allem wird man der Vergleiche mit Blumen und Nachtigallen auf die Länge etwas überdrüssig; Heine kann sich in dieser Hinsicht gar nicht genug thun; allerdings hat er gerade auch aus dieser Sphäre eine Anzahl wundervoller Bilder entnommen.

So gilt es also, die Uebersicht über den metaphorischen Ausdruck sprachschöpferischer Geister nach zwei Hauptgesichtspunkten zu ordnen: man scheide die Lebensgebiete, aus denen die Bilder entstammen, und frage sodann, ob die Vergleiche dazu dienen, Geistiges zu verkörpern, oder Körperliches zu vergeistigen. Endlich gebe man an, ob die Vergleiche mehr die Deutlichkeit des Gedankens oder die Kraft und Innigkeit des Gefühls heben.

15. Wenn wir eine gesunde Metapher als eine wahre Gottesgabe betrachten dürfen, so sind schwindsüchtige und verkrüppelte Bilder als Ausgeburten des bösen Geistes zu verabscheuen. Es braucht keiner Belege dafür, wie sehr die Lust am metaphorischen Ausdruck entarten kann: man denke an den Marinismus, an den Schwulst und Bombast der Lohenstein und Hofmannswaldau, und man weiss, wie die Metapher herunter kommen kann. Sie quillt bei diesen Schriftstellern nicht von innen heraus, sie geht nicht aus jenem bildlichen Gestaltungstrieb hervor, „der aus dem Busen dringt und in sein Herz die Welt zurücke schlingt", sie ist zum äusserlichen Firlefanz geworden.

Und auf eine Erkrankung dieser metaphorischen Apperzeption deutet es unter Umständen auch, wenn ein Autor verschiedene Bilder durch einander mengt, wenn er allzu leicht von einem zum andern gleitet, und „aus dem Bilde fällt". Von den alten Rhetorikern wird solche Vermischung der Bilder als Katachrese (im engeren Sinne des Wortes) bezeichnet. Hie und da sind allerdings Katachresen nicht nur erträglich, sondern sogar ganz angemessen: sie sind dort am Platze, wo der heftigste Affekt nach Ausdruck ringt, der Affekt, der ja so oft die logisch richtige Gedankenkette durchbricht. Wer würde z. B. Anstoss nehmen an

der Aneinanderreihung verschiedener Bilder in der bekannten Stelle des „Faust“ (V. 539 ff.):

> Sitzt ihr nur immer! *Leimt* zusammen,
> Braut ein *Ragout* von andrer Schmaus
> Und blast die *kümmerlichen Flammen*
> Aus eurem Aschenhäufchen h'raus!

Freilich pflegen pedantische Alexandriner dergleichen gern als Schnitzer aufzumutzen. Der Katachrese bedient man sich sehr oft zu komischen Zwecken; man denke an Wippchens Berichte vom russisch-türkischen Kriegsschauplatz, deren Witz vor allem auf der Anwendung haarsträubender Katachresen beruht (vgl. oben S. 339).

16. Die antiken Rhetoriker lassen, wie wir gesehen haben, eine tiefere, psychologische Auffassung der „Tropen“ durchaus vermissen. Auf der anderen Seite suchen sie aber durch Breite und haarspaltende Unterscheidungen den Mangel an Tiefe zu ersetzen. Quintilian unterscheidet vierzehn Arten von Tropen (Volkmann, S. 416 f.), „nämlich Metapher, Synekdoche, Metonymie, Antonomasie, Onomatopoeie, Katachresis, Metalepsis, das Epitheton, die Allegorie, das Rätsel, die Ironie mit ihren Unterarten, die Periphrasis, das Hyperbaton und die Hyperbel.“ Diese Unterscheidungen, in denen die unvereinbarsten Dinge unter einen Gesichtspunkt gebracht werden, sind fast ganz unbrauchbar. Was haben etwa Epitheton, Ironie und Onomatopoeie mit einander zu thun? Wer eine Stiluntersuchung nach diesem Schema ausführen wollte, würde sich selbst und den Leser nutzlos quälen. Doch eine kurze Besprechung mag am Platze sein. Die „Tropen“ der Ironie, des Rätsels und der Periphrase dürfen wir freilich wohl unbedenklich übergehen; die Allegorie haben wir erörtert; das Epitheton ist bei der Sprachanalyse zu behandeln. Das Hyperbaton, *verbi transgressio*, „ist eine freiere Wortstellung des Schmuckes halber, um der Rede Rhythmus zu verleihen“ (Volkmann, S. 436), z. B. *in duas divisam esse partes* statt *in duas partes divisam esse*: hierauf wäre höchstens in der Syntax bei der Wort-

stellung einzugehen: in unseren Zusammenhang gehört es nicht hinein. Von der Metalepsis sagt selbst Volkmann, sie sei „ein sehr unklarer und schwieriger Tropus ... der, wie es scheint, wohl lediglich der falschen Interpretation einiger Homerstellen seinen Ursprung verdankt“ (S. 427); wir lassen sie auf sich beruhen. Ebenso die Katachresis, deren engere brauchbare Bedeutung wir erwähnt haben, und die Onomatopoeie, die in einen ganz anderen Zusammenhang gehört und in dem Kapitel Metrik mit erörtert wird. Die Antonomasie „*est dictio per accidens proprium significans.* Statt eines Eigennamens setzt man ein ihn kennzeichnendes Epitheton“ (Volkmann, S. 425), z. B. für Cicero *Romanae elequentiae princeps,* für Goethe *der Dichter des Faust* u. dgl. m. Immerhin mögen solche Umschreibungen, besonders wenn sie sich häufen, erwähnt zu werden verdienen: dass sich in ihnen eine charakteristische Denkweise offenbare, wird niemand behaupten.

Eher schon ist die Metonymie oder Hypallage zu beachten. Sie bezeichnet die Vertauschung solcher Begriffe und Ausdrücke, die in einer logischen, zeitlichen oder räumlichen Beziehung zu einander stehen. Während in der elliptischen Metapher eine Vorstellung statt einer anderen ihr ähnlichen eingesetzt wird, ist bei der Metonymie nicht die Aehnlichkeit, sondern die Beziehung der Anlass zu der Begriffsübertragung. Insbesondere wo der Urheber einer Sache statt der Sache selbst genannt wird, liegt eine Metonymie vor, z. B. *ich lese im Schiller,* statt: *ich lese in Schillers Werken* u. dgl. m. Nicht selten verbindet sich die Metonymie mit der Beseelung, z. B. in der Faust-Stelle: *Im Thale grünet Hoffnungsglück,* welche doch wohl zu deuten: es grünen im Thale die Blumen, die von Hoffnung auf weiteres glückliches Gedeihen und Leben erfüllt sind; oder: die die Hoffnung auf Glück verkünden. Die Metonymie liegt darin, dass *Hoffnungsglück* unmittelbar eingesetzt ist für die Blumen, die es fühlen. — Nahe verwandt mit der Metonymie ist die Synekdoche, bei welcher der Teil für das Ganze oder das Ganze für den Teil, die Art für die Gattung oder die Gattung für die Art gesetzt wird; also

z. B. *hundert Lanzen* für *hundert mit Lanzen bewaffnete Reiter, dreissig Lenze* für *dreissig Jahre* u. dgl. m.[1])

Wie die Onomatopoeie ganz ausserhalb des Gebietes liegt, auf welchem die meisten anderen „Tropen“ sich bewegen, so steht auch die Hyperbel abseits von ihnen. Gewiss ist eines Dichters Neigung zu hyperbolischem Ausdruck zu beachten. Aber die Hyperbel entsteht nicht wie die Metapher, Antonomasie, Metonymie, Synekdoche u. s. w. durch eine Uebertragung der Vorstellungen, sondern sie entspringt aus dem Gefühl. Der lebhaft erregte Affekt veranlasst den Dichter oder Redner erheblich mehr zu sagen, einen erheblich kräftigeren Ausdruck zu gebrauchen, als den Thatsachen entspricht. Sein subjektives Gefühl schwelgt in Uebertreibungen. So gewiss nun dergleichen sehr charakteristisch ist, so darf es doch mit den ästhetischen Apperzeptionsformen nicht vermengt werden, denn diese bestehen in einer eigentümlichen Form der Vorstellungs-Verbindung. Für uns versteht es sich von selbst, dass der hyperbolische Zug eines Dichters bei der Analyse seines Gefühlslebens mit zu erörtern ist.

Wir dürfen also sagen: die Tropen der antiken Rhetorik sind, wenn wir von der hochwichtigen Metapher absehen, bis auf die Metonymie, Synekdoche, allenfalls auch die Antonomasie (und in gewissem Sinne die Hyperbel) wertloser Schulstaub und für uns nicht zu gebrauchen. Wer mehr als etwa noch diese Formen beachten will, würde sich nur mit elendem alexandrinischen Kleinkram belasten. Und welch eine arge Begriffsverwirrung liegt allein in der Zusammenstellung dieser so höchst verschiedenartigen Dinge! Ein geschmackloseres Durcheinander als diese vierzehn Tropen ist kaum zu denken; das Wichtigste und Nichtigste ist unter Beifügung ganz disparater Dinge kritiklos zusammengewürfelt.

---

[1]) Viele Moderne wiederholen in breiter Ausführlichkeit die antiken Lehren, z. B. Gottsched in seiner „Ausführlichen Redekunst“, 5. Aufl., S, 286 ff. (Leipz. 1759).

3. Die antithetische Apperzeption.

1. Nur ein auch von den Alten ausführlich behandeltes rhetorisches Ausdrucksmittel verdient noch sorgfältige Beachtung: die Antithese. Sie wird von ihnen zu den „Figuren" gerechnet, die sie von den „Tropen" genau scheiden. Da wir den grössten Teil ihrer Tropen wie auch ihrer Figuren[1]) nicht verwerten können, so ist uns auch diese Scheidung[2]), die nicht ohne Gewaltsamkeit vollzogen ist, ziemlich gleichgültig. Die Antithese steht in der That dem metaphorischen Ausdrucke nicht fern, sie schliesst sich an diesen an, wie die Metapher an die Beseelung des Unbeseelten. In der Metapher werden zwei Vorstellungen wegen ihrer Aehnlichkeit mit einander verglichen, oder es tritt unmittelbar die eine für die andere ihr ähnliche ein; die Antithese besteht in der Zusammenstellung zweier Begriffe, Urteile, Sätze, die einen Kontrast, einen Gegensatz bilden. Damit ist aber gesagt, dass Begriffe, in denen der Kontrast zum Ausdruck kommt, mit einander vergleichbar, dass sie nicht disparat sein dürfen.

2. Ein Kontrast entsteht nur zwischen Begriffen, die einem umfassenderen Begriffe gemeinsam untergeordnet, die also innerhalb eines weiteren Begriffs einander nebengeordnet sind. Begriffe, die gar nichts mit einander zu schaffen haben, die disparat sind, wie etwa Hoffnung und Leder, oder was man sonst an vollständig heterogenen Vorstellungen herausgreifen möge, können niemals einen Kontrast bilden. Dagegen lassen sich Begriffe wie gross und klein, Bruder und Schwester, Italiener und Spanier, Nord und Nordwest u. dgl. m. mit einander in Gegensatz bringen, da jedes dieser Begriffspaare unter einen leicht aufzudeckenden gemeinschaftlichen höheren Begriff fällt (also hier die Begriffe: Grösse, Blutsverwandtschaft, europäische Völker, Himmelsrichtungen).

---

[1]) Diejenigen Figuren, deren Eigentümlichkeit nur in der Wortstellung und Aehnlichem besteht, werden, wo über diese gehandelt wird, im 5. Kapitel, beim Ausblick auf die syntaktischen Eigenheiten des individuellen Sprachbaus erörtert.

[2]) Vgl. Volkmann, S. 460.

Aber diese Beispiele weisen nicht auf Kontraste von ein und derselben, sondern vielmehr auf solche von abweichender Art hin. Es kann nämlich die Stellung, welche die Begriffe innerhalb des umfassenderen übergeordneten Begriffes zu einander einnehmen, vierfach verschieden sein.[1]) Erstens können die Begriffe innerhalb der fraglichen Grenzen in beliebiger Weise von einander getrennt sein; dies ist z. B. der Fall bei den Begriffen Italiener und Spanier; über die Art, wie diese Begriffe zu einander geordnet sind, wird nichts ausgesagt; ebenso gut lassen sich Deutsche und Franzosen, Franzosen und Engländer gegenüber stellen, sie und andere gehören unter den gemeinsamen Begriff europäische Völker. Solche beliebig nebengeordnete Begriffe heissen disjunkte Begriffe. Zweitens können die nebengeordneten Begriffe eine Wechselbeziehung ausdrücken; so z. B. Bruder und Schwester, Meer und Land u. s. w.: sie heissen korrelate Begriffe. Wie bei ihnen ein bestimmtes, nicht, wie bei den disjunkten Begriffen, ein beliebiges Verhältnis vorliegt, so auch drittens bei den konträren Begriffen: sie bezeichnen innerhalb des umfassenderen Begriffes, dem sie beide untergeordnet sind, den denkbar grössten Unterschied; so etwa in gut und böse, weiss und schwarz, gross und klein u. s. w. Am wenigsten belangreich für uns ist die vierte Gruppe, die der kontingenten Begriffen, die auch in einem bestimmten Verhältnis zu einander stehen, und zwar in dem des denkbar kleinsten Unterschiedes: zu ihnen gehören Begriffe wie Nord und Nordwest u. a.

Die Frage ist nun, ob alle diese Gruppen nebengeordneter Begriffe zur Bildung von Antithesen geeignet sind oder etwa nur ein Teil von ihnen. Hier zeigt der erste Blick auf eine, wenn auch begrenzte Anzahl von Beispielen, dass die konträren und die korrelaten Begriffe für die antithetische Apperzeption weitaus am wirksamsten sind, dass aber auch disjunkte Begriffe vielfach und unbedenklich von ihr verwertet werden. Es wird sich kaum

---

[1]) Vgl. Wundt, Logik, 2. Aufl., Bd 1, S. 134 (Stuttg. 1893).

empfehlen, die Antithesen disjunkter, korrelater und konträrer Begriffe in der litterarischen Analyse stets durchweg getrennt zu halten und das Material der Untersuchung nach diesen Gesichtspunkten zu sondern. Aber es dürfte doch nützlich sein, die verhältnismässig einfache Unterscheidung im Auge zu behalten, um gegebenen Falls doch einmal auf das Vorwiegen dieser oder jener Bildungen hinzuweisen. Es mag immerhin der logischen Interpretation der Thatsachen noch ein weiterer Weg geöffnet bleiben.

3. Die antithetische Apperzeption hat mit der metaphorischen gemein, dass sie zu einer gegebenen Vorstellung eine andere erläuternd hinzufügt, nur dass diese Vorstellung bei der Metapher eine Aehnlichkeit, bei der Antithese einen Gegensatz aufdeckt. Der Unterschied ist also gross, aber doch nicht derart, dass man nicht beide psychische Vorgänge mit einander in Beziehung bringen könnte und müsste. Wird durch die personifizierende Apperzeption eine unserem Geist sich darbietende, zunächst uns ferner liegende Vorstellung in den innersten Bezirk unserer subjektiven Vorstellungen hineingezogen, so liegt das Wesen der antithetischen Apperzeption darin, dass sie die Begriffe und Urteile durch das Hinzudenken ihres Gegensatzes erläutert und klärt. Auch die Antithese wirkt sowohl auf unsern Intellekt wie auf unser Gemüt, die Deutlichkeit der Vorstellungen sowohl als die Kraft des Gefühls wird durch Vergegenwärtigung des Gegensatzes gehoben.

Indessen sie vermag uns doch nicht einen Gedanken so innerlich nahe zu bringen wie die Metapher. Die Antithese lässt ihn gleichsam an seinem Platze stehen, zieht ihn nicht näher heran; sie nimmt ihm nichts von seiner Objektivität und verschmilzt ihn nicht mit dem Gold subjektiver Lieblingsvorstellungen. Aber indem sie ihm den entgegengesetzten Gedanken zur Seite stellt, hebt sie ihn schärfer heraus, ebenso wie wir etwa einen schwarzen Gegenstand dadurch deutlicher machen, dass wir ihn in die unmittelbare Nachbarschaft eines weissen bringen. So ist die antithetische Apperzeption zwar als eine wertvolle Auffassungsweise zu begrüssen, aber sie steht doch zurück

hinter den zuvor besprochenen; sie verinnerlicht die Vorstellungen nicht wie die Beseelung und die Metapher; sie ist von überwiegend logisch-verstandesmässiger Bedeutung.

4. Unter unseren grossen Dichtern ist keiner durch das antithetische Denken in so hohem Masse ausgezeichnet wie Schiller. Wir schlagen wohl keine Seite seiner Meisterdramen und der Gedichte seiner letzten Zeit auf, ohne auf mehr oder minder kunstvolle Antithesen zu stossen. Nicht selten sind deren mehrere mit einander verflochten, innerhalb eines antithetischen Hauptgedankens sind noch kleinere Antithesen eingestreut. Einige Beispiele mögen das Gesagte beleuchten.

> Wo alles *liebt*, kann Karl allein nicht *hassen* (Don Karlos V. 48)
> Ich sahe *Leben*,
> Wo sie nur *Tod* — in dieser *hoffnungslosen Flamme*
> Erkannt' ich früh *der Hoffnung goldnen Strahl* (das., V. 4334 ff.).
> *Eng* ist die *Welt*, und das *Gehirn* ist *weit*.
> Leicht *bei einander* wohnen *die Gedanken*,
> Doch hart im Raume *stossen sich* die *Sachen* (Wall. Tod, V. 787 ff.).
>
> Ich habe *viele Tausend reich gemacht*,
> Mit Ländereien sie beschenkt, belohnt
> Mit Ehrenstellen — *dich hab' ich geliebt*,
> Mein Herz, mich selber hab' ich dir gegeben.
> *Sie alle* waren *Fremdlinge*, *du* warst
> *Das Kind des Hauses* — (das., V. 2155 ff.).

Auch der grosse Monolog Tells ist ganz durchsetzt mit solchen Antithesen:

> Ich lebte *still und harmlos* ...
> Du hast *aus meinem Frieden* mich *heraus*
> Geschreckt, in *gärend Drachengift* hast du
> Die *Milch der frommen Denkart* mir verwandelt ...
> Wer sich des *Kindes Haupt* zum Ziele setzte
> Der kann auch treffen in das *Herz des Feinds*.
>
> Du bist mein Herr und meines Kaisers Vogt;
> *Doch nicht* der *Kaiser* hätte sich erlaubt
> Was *du*. Er sandte dich in diese Lande,
> Um *Recht zu sprechen* ...
> *Doch nicht*, um mit der mörderischen Lust
> *Dich jedes Greuels straflos zu erfrechen* ...





... Und du
Vertraute Bogensehne, die so oft
Mir treu gedient hat *in der Freude Spielen*,
Verlass mich nicht *im fürchterlichen Ernst* ...
... Hier geht
... Der *düstre* Räuber und der *heitre* Spielmann ...
Sie alle ziehen ihres Weges fort
An ihr *Geschäft* — und *meines* ist der *Mord* ...

Sonst, wenn der Vater auszog, liebe Kinder,
Da war ein Freuen, wenn er wiederkam ...
Denn u. s. w.
Jetzt geht er einem andern Weidwerk nach etc.
... Lässt sich's
Der Jäger nicht verdriessen, tagelang
Umherzustreifen ...
Um *ein armselig Grattier* zu erjagen,
Hier gilt es einen köstlicheren Preis,
Das *Herz des Todfeinds*, der mich will verderben.

In ähnlicher Weise liessen sich noch überaus zahlreiche Beispiele aus Schiller anführen; man vergleiche etwa noch die „Kassandra".

Auch Heine hat sich der Antithese ziemlich häufig bedient, und zwar manchmal in etwas äusserlicher und spielerischer Weise, dergestalt, dass sich die Antithese dem antithetischen Witz (vgl. oben S. 339) annähert. So etwa, wenn er schreibt: *Aus meinen grossen Schmerzen Mach' ich die kleinen Lieder;* oder *Du kleines junges Mädchen, Komm an mein grosses Herz* (wobei der zu *klein* konträre Begriff *gross* einem Doppelsinnwitze dient), oder: *In den Händen die Guitarre, In der Seele süsse Träume.*[1]) Aber zuweilen weiss er durch eine Antithese einen Gedanken prächtig herauszuheben, so in dem bekannten Worte: *Es ist eine alte Geschichte, Doch bleibt sie immer neu;* vor allem aber in dem grossartigen Gedicht „Tragödie" (Bd. 1, S. 263), wo die Begriffe *Fremde* und *Vaterhaus* höchst wirksam gegenüber gestellt sind, mit der schönen Schlusswendung:

Und bleibst du auch im Vaterhaus,
Wirst doch wie in der Fremde sein.

---

[1]) Weitere Beispiele: Buch der L., Neudruck, S. XCV.

4. Die symbolische Apperzeption[1])

1. Schon aus einer flüchtigen Bemerkung, die ich oben (S. 374) machte, geht hervor, dass ich den Symbolbegriff nicht in dem weiten Sinne fasse, wie es Friedrich Vischer in seiner viel gerühmten, tiefgründigen Abhandlung gethan hat. Er begreift unter dem Symbolischen auch, ja ganz insbesondere den Akt der Einfühlung, der sich in allem wesentlichen mit dem der Beseelung oder personifizierenden Apperzeption deckt. Gewiss besteht zwischen der Beseelung und dem, was auch im gewöhnlichen Sprachgebrauch Symbol heisst, eine gewisse Beziehung; aber auch die Unterschiede sind sehr bemerkenswert. Wenn z. B. durch Ueberreichung von Brot und Salz symbolisch ausgedrückt wird, dass der Gast sich als Herrn des Hauses fühlen möge, wenn der Halm den Acker, das Szepter die Herrschaft, der Anker die Hoffnung, das Herz die Liebe, das Kreuz den Glauben, der Löwe die Grossmut, die Schellenkappe die ausgelassene Narrheit u. s. w. bezeichnet, so erkennt oder ahnt doch ein jeder, dass sich die Denkweise, die zur Aufstellung solcher zweifellos echten Symbole geführt hat, wesentlich von derjenigen entfernt, die den Winter als einen bärtigen Alten, den Frühling als einen kraftstrotzenden, glückstrahlenden Jüngling auffasst, die von dem Zorn des Sturmwindes, den Klagen des Zephyrs, dem munteren Geschwätz des Baches redet. Vischer schreibt (S. 191): „Eine erschöpfende Behandlung des ganzen Gebiets von Begriffen, die hierher gehören, müsste endlich auch die Lehre von den Tropen und Figuren noch hereinziehen.“ Eben diese Behandlung aller verwandten Erscheinungen führt uns ein wenig von Vischers Wegen ab.

Wir haben gesehen (S. 374 ff. und 382 ff.): Metapher und Beseelung beruhen zwar auf ähnlichen, aber nicht identischen Bethätigungen unseres Geistes; die personifizierende und

---

[1]) Vgl. Volkelt, Der Symbolbegriff in der neuesten Aesthetik (Jena 1876); Fr. Vischer, Das Symbol. In den „Philosophischen Aufsätzen Ed. Zeller zu seinem funfzigjährigen Doktor-Jubiläum gewidmet“, S. 151—193 (Leipz. 1887); weitere Litteratur dort angeführt.

die metaphorische Apperzeption müssen geschieden werden. Ebenso lässt sich die symbolische Apperzeption keiner der zuvor besprochenen Formen gleichstellen. Aber näher als der Beseelung steht das Symbol der Metapher. Während bei der Beseelung der Substantiv-Begriff unverändert bleibt und ihm nur Eigenschaften, Zustände und Thätigkeiten zugeschrieben werden, die ihm nach logisch-verstandesmässiger Auffassung nicht eignen, wird, wie wir gesehen haben, bei dem metaphorischen Denken gerade der Substantivbegriff durch eine Analogievorstellung entweder nur bereichert (vollständige Metapher) oder unmittelbar ersetzt (elliptische Metapher).

Denselben Vorgang wie bei der elliptischen Metapher beobachten wir nun auch bei dem Symbol. Auch hier tritt für die eigentliche Vorstellung *a,* oder für eine Reihe von Vorstellungen, *a—n,* eine Ersatzvorstellung, *b,* oder eine Reihe von Ersatzvorstellungen, *b—n,* ein. Nur ist dieser Ersatz beim Symbol wesentlich anders als bei der Metapher.

2. Zur Lösung der Frage, wie diese symbolische Ersatzvorstellung *b* beschaffen sei, weist uns ein Satz Vischers den Weg. Er schreibt (S. 156): „Mag das Rätselartige im Symbole schwer und langsam, ja kaum ganz, oder leicht und schnell sich lösen, es folgt, dass in ihm eine Unangemessenheit liegt, wie Hegel es genannt hat.“ In der That, unangemessen ist die Ersatzvorstellung *b* beim Symbol, während sie bei der Metapher angemessen ist. Es ist für unsere Zwecke gleichgültig, ob wir zum Beleg dieser Angemessenheit der Metapher eine vollständige oder elliptische heranziehen. Nicht elliptisch ist die Metapher in Shakespeares Worten (zu Anfang von „Richard III.“):

> Nun ward der Winter unsres Missvergnügens
> Glorreicher Sommer durch die Sonne Yorks.

Nicht elliptisch, da die eigentlichen Vorstellungen *Missvergnügen* und *York* neben den Ersatzvorstellungen *Winter* und *Sommer* stehen. Aber angemessen sind diese Analogieen. Das Missvergnügen wird erläutert durch den Winter, all das kalte, unfruchtbare Unbehagen, das

dieser mit sich bringt, wird in unserer Seele lebendig, aber wir betrachten doch die Parallelvorstellung, die hinzugezogen wird, als innerlich verwandt, ähnlich, angemessen.

Anders beim Symbol. Brot und Salz in der erwähnten Bedeutung, das gemeinschaftliche Rauchen einer Pfeife zum Zeichen des Friedensschlusses, der Anker für die Hoffnung, der Halm für den Acker, die Rebe für den Weinberg, die Schellenkappe für die Narrheit — diese und unzählige andere Symbole offenbaren eine zweifellose Unangemessenheit zwischen der eigentlichen und der Ersatzvorstellung. Und zwar liegt das Wesentliche darin, dass das äussere Merkzeichen, Sinnbild, Symbol stets klein, der Sinn und die Bedeutung aber gross, von einem nicht selten ins Unendliche weisenden Umfang ist.

Diese Thatsache, für die alle angeführten Beispiele einen vollgültigen Beweis geben, muss uns als die wichtigste, als die eigentliche Grundlage der Symbolbegriffs gelten. Wir bleiben, indem wir sie festhalten, bei dem gemeinen Sinne des Wortes stehen, und vermeiden durch eine solch einfache logisch-psychologische Deutung die Abschweifung in metaphysische Fernen. Wir erkennen aber schon hier die gewaltige Bedeutung des Symbols. Denn wir sagten ja zu Anfang dieser Betrachtungen (S. 359), die ästhetischen Apperzeptionsformen dienten dazu, den Ausdruck der Rede zu erweitern und zu bereichern, ohne dass sie uns in das Gebiet des Abstrakten ablenkten. Das thut das Symbol in höherem und vollkommnerem Grade als die Beseelung und Metapher oder gar die Antithese. Im kleinsten Bilde liegt oft ein unendlicher Gehalt. Während die Metapher eine gewöhnliche Analogie-Vorstellung statt der eigentlichen einsetzt, enthält das Symbol eine Analogie-Vorstellung in verjüngtem Massstab.

3. Vischer unterscheidet drei Arten von Symbolen; auf der ersten Stufe verwechselt das Bewusstsein noch Sinn und Symbol, es nimmt das Bild für volle Wahrheit, es befindet sich im Zustande der Unfreiheit; die Symbole dieser Art heissen unfreie Symbole. So beruht z. B. die

Auffassung, dass Brot und Wein beim Abendmahl Christi Leib und Blut seien, auf einem solchen Akt unfreier Symbolik (Vischer, S. 158 f.). — Auf der zweiten Stufe wird die symbolische Täuschung nur unter Vorbehalt angenommen; unser Bewusstsein ist sich klar darüber, dass Sinn und Bild nicht gleich sind, giebt sich aber bereitwillig einer poetischen Täuschung hin; es befindet sich in einem halb freien, halb unfreien Zustande; die Symbole dieser Art sind nach Vischer die gemischten Symbole. In diesem Zusammenhange behandelt er die Erzeugnisse der Einfühlung oder personifizierenden Apperzeption, von denen wir ausführlich gesprochen haben. Auf der dritten Stufe, der der freien Symbole, sind wir uns des Unterschiedes von Bild und Bedeutung klar bewusst; „man denke", schreibt Vischer (S. 190), „an Anker, Palme, Oelzweig, Adler, Bündel von Pfeilen, an Akte, wie Salz und Brot darreichen, das Tischtuch zerschneiden (Graf Eberhard) mit ihrem bekannten Sinn."

4. Ohne Frage ist diese Darlegung von den Entwicklungsstufen der symbolischen Apperzeption wertvoll und einleuchtend. Zweifelhaft aber ist es, ob sie für die litterarhistorische Untersuchung von praktischer Bedeutung ist. Die zweite Form, die der halb freien, halb unfreien symbolischen Einfühlung haben wir bereits aus guten Gründen in einen anderen Zusammenhang gerückt. Es bliebe also für uns nur die unfreie und die freie Symbolik übrig. Jedoch auch von diesen beiden Formen ist die erstere für uns hier von geringem Belang, da sie sich wesentlich auf das Gebiet des religiösen Glaubens beschränkt und nicht unter dem Gesichtspunkt der ästhetisch belebenden Hülfsvorstellungen, durch welche die Dichter und Redner ihren Gedankenkreis erweitern, betrachtet werden kann. Dieser unfreien Symbolik wäre vielmehr nur dort zu gedenken, wo von der religiösen Weltanschauung eines Dichters gehandelt wird.

Wir ziehen also nur die freie Symbolik in Betracht und schliessen uns hiermit wiederum enger an den verbreiteten Sprachgebrauch an, denn das gemeine Bewusstsein

spricht von Symbolen nur dann, wenn es den Unterschied von Bild und Bedeutung klar durchschaut.

5. Man erkennt nun leicht, und dies ist eine ziemlich wichtige Thatsache, dass diese freien Symbole Erzeugnisse des typischen oder, noch viel häufiger, des konventionellen Denkens sind (vgl. oben S. 203 ff.). Wenn z. B. die Alten bei Gastgelagen über den Sitzen der Gäste eine Rose als Symbol der Verschwiegenheit aufhängten, wovon noch jetzt die Redensart *etwas sub rosa sagen* erhalten ist, so beruhte dieser Brauch auf konventioneller Uebereinkunft, und das Symbol wird unverständlich, sobald die Kenntnis des Brauches schwindet. Es wird nun praktisch von grosser Bedeutung sein, festzustellen, in wie weit sich ein Dichter allgemein bekannter oder bereits verdunkelter Symbole bedient. Nicht selten werden seine Darstellungen am Unverständnis des Publikums scheitern.

Das ist z. B. Heinrich Heines Liedern wiederholt begegnet. Dieser Dichter bedient sich aller Hülfsvorstellungen der ästhetischen Apperzeption mit geradezu virtuoser Kunst, und so auch des Symbols. Er weiss die Gedanken mit einem geheimnisvollen poetischen Nebel zu umweben. So heisst es im „Buch der Lieder“ („Lyrisches Intermezzo“ Nr. 62):

Am Kreuzweg wird begraben,
Wer selber sich brachte um;
Dort wächst eine blaue Blume,
Die Armesünder-Blum'.

Am Kreuzweg stand ich und seufzte;
Die Nacht war kalt und stumm.
Im Mondschein bewegte sich langsam
Die Armesünder-Blum'.

Wer das Sinnbild der Armensünder-Blume — sie bedeutet unglückliche Liebe — nicht versteht, versteht das ganze Gedicht nicht. Heine klagt in diesem berühmten Lieder-Cyklus von seiner unglücklichen Liebe zu Amalie; seine Gedanken verdüstern sich mehr und mehr, und er spielt nicht nur mit dem Gedanken des Selbstmordes, sondern er stellt ihn schliesslich, indem er seiner visionären Phantasie

die Zügel schiessen lässt, als vollzogen dar (vgl. das vorletzte Gedicht des „Intermezzos“); in seiner weitgehenden Bildersprache setzt er den leiblichen Tod für den geistigen Tod ein; Aehnliches kommt bei ihm öfter vor. An der Stelle des lyrischen Romans, die unser Gedicht einnimmt, will er andeuten, wo er als Selbstmörder begraben werde, und was ihn in den Tod treibt: die unglückliche Liebe. Aber er verschleiert diesen Gedanken in kunstvollster Form; er giebt ein Symbol dafür, das zwar konventionell, aber schon stark verdunkelt war und an der Grenze des Unverständlichen steht.[1])

6. Leichter zu durchschauen ist die Symbolik des folgenden bekannten Liedes:

> Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,
> Die liebt' ich einst alle in Liebeswonne.
> Ich lieb' sie nicht mehr, ich liebe alleine,
> Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine;
> Sie selber, aller Liebe Bronne,
> Ist Rose und Lilie und Taube und Sonne.

Dieses Lied, das in früherer Zeit viel bewundert wurde, ist neuerdings von Wolfgang Kirchbach arg zerpflückt worden. Er schreibt:[2])

... wie es mit der Nachtigall geht, so geht es mit einer Reihe von anderen konventionellen Vorstellungen bei Heine. Es verrät sich überall der Mangel eines innerlich ausgestalteten Schaffens ... als Requisiten sind diese Vorstellungen gebraucht; nicht als innre anschauliche Nötigung. Es könnten sonst nicht solche Verse z. B. vorkommen:

> Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,
> Die liebt' ich einst alle in Liebeswonne.

Aehnliche Häufungen von Vorstellungen abgelegener Art kennt der Leser vielfach bei Heine. Nur eine rhetorisch veranlagte Natur, welche die Dinge nicht in ihrer anschaulichen und sinnlichen Ganzheit erfasst, vermag die Namen von Gegenständen, die doch

---

[1]) Vgl. Karl Hessel, Köln. Zeitg. vom 22. Febr. 1887, und meinen Neudruck des „Buches der Lieder“ („Deutsche Litteraturdenkmale“ Nr. 27) S. XXIII (Heilbr. 1887).

[2]) Wolfg. Kirchbach, Heines Dichterwerkstatt (im „Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes“, 28./4. 1888, 57. Jahrg., Nr. 18, S. 277 f.).

wahrhaftig einem Dichter poetische Gestalten für sich sind, so kunterbunt aneinander zu reihen. Man sieht daraus, dass die Namen dieser Dinge dem Dichter nur einen konventionellen Stimmungswert haben; hätte seine Einbildungskraft bei der Schöpfung dieses Liedchens sich die Sonne wirklich vorgestellt, so wäre es ihm ganz unmöglich gewesen, das alles auf einen Haufen zu werfen. Man versuche nur sich eine Taube wirklich vorzustellen und gleich daneben die Sonne und eine Lilie: das ist eine Zumutung, weil ein natürliches Gesetz der Vorstellungskraft eine Vermittelung der Vorstellungen braucht, einen Anhaltspunkt wechselseitiger Beziehung der Vorstellungen. Ein solches unvermitteltes Nebeneinander unverwandter Erscheinungen aber ist rein zufällig, wenn es seine Einheit in einer Stimmung sucht; Heine konnte ebenso gut sagen: „das Veilchen, den Morgen, die Sterne, die Sonne, die liebt' ich einst alle in Liebeswonne", weil diese Worte keinen wahrhaftigen Anschauungswert, sondern nur eine willkürliche Bedeutung der Laune haben. Auf ein solches Spielen mit Worten lässt sich aber der wahrhaft schöpferische Dichter nicht ein. Heine hat umgekehrt einen Grundsatz daraus gemacht, die inneren Anschauungen als solche nicht ernst zu nehmen; er thut es mit einer Art von bewusster Ironie und will ironisch damit wirken u. s. w.

Diese siegesgewisse Polemik erscheint hinfällig, sobald man den tieferen symbolischen Gehalt des Gedichtes ausschöpft. Und hier sind die Bilder nicht schwer zu deuten. Die Rose ist das Symbol der Schönheit, die Lilie das der Keuschheit, die Taube das der zartesten und heiligsten, vor allem religiösen Gedanken (des heiligen Geistes), und die Sonne ist der Urquell alles Lebens. Wenn nun der Dichter in der Geliebten die Vollendung aller Schönheit, Jungfräulichkeit, geistiger Reinheit und lebenweckender Herrlichkeit erblickt, so mag man ihm allenfalls hyperbolische Ueberschwenglichkeit vorwerfen, aber man darf ihn nicht eines Spiels mit leeren Worten zeihen; im Gegenteil, der Inhalt, den er in diese wenigen Zeilen gelegt hat, ist von ausserordentlicher Fülle und Weite. — Dabei ist freilich zuzugeben, dass die Symbole, deren sich der Dichter bedient, von konventioneller Art sind; doch das sind die bisher in Betracht gezogenen Symbole samt und sonders. Der Tadel, dass Heine sich Rose, Lilie und Taube und Sonne nicht anschaulich vorgestellt habe, fällt gleichfalls in sich zusammen, sobald man sich über den Anteil des begrifflichen

Denkens an poetischen Darstellungen klar geworden ist (vgl. oben S. 65 ff.). Die Ausdrücke Rose, Lilie, Taube und Sonne haben allerdings vorwiegend begrifflichen Wert; sie vertreten die körperlichen und geistigen Eigenschaften, die wir genannt haben; aber diese Eigenschaftsbegriffe dienen zur Veranschaulichung dessen, was der Dichter allein anschaulich machen will: der Geliebten.

Die Beispiele für konventionelle Symbole, allgemein verständliche wie verdunkelte, liessen sich ausserordentlich häufen. Die Vorliebe für diese Form der Apperzeption ist für die litterarische Analyse sorfältigst zu beachten; sie tritt, wie das metaphorische Denken, in höchst charakteristischen Formen auf. Besonders das Volkslied ist bei seinem typischen, hie und da auch konventionellen Gehalt, reich an solchen Ausdrucksformen.

7. Ueber diese konventionelle Symbolik hinaus geht eine weitere Form, die man als die individuelle Symbolik bezeichnen könnte. Vischer schreibt hierüber (S. 190 f.):

Ich habe in der Schrift: Goethes Faust. Neue Beiträge u. s. w. auch der direkten, der eigentlichen künstlerischen und poetischen Darstellung das Prädikat symbolisch zugesprochen, wenn sie in hervorleuchtender Weise allgemein bedeutsam ist, allgemein menschlichen Gehalt mit jener Energie herausarbeitet, die ein lebenswahres Gebilde bleibend, typisch für alle Zeiten hinstellt (S. 123 ff.). Volkelt erklärt sich dagegen, findet es verwirrend (a. a. O. 32 ff.). Ich muss meine Ansicht festhalten; Goethe und Schiller sind mit ihrem Sprachgebrauch auf meiner Seite, haben Nachfolger gefunden, der Sprachgebrauch ist aufgekommen und wird sich nicht mehr umstossen lassen. Typen wie Faust, Macbeth, Lear, Richard III. wird man immer symbolisch nennen, wenn man bezeichnen will, wie tief allgemein wahr sie sind. Ich habe von einem gewissen fühlbaren Plus der Bedeutung in dem obwohl ganz direkt sprechenden Bild gesprochen und wüsste auch jetzt keinen bessern Ausdruck.

Vischer empfiehlt für diese Art des Symbolischen die Bezeichnung „hochsymbolisch." So sehr ich seiner Auseinandersetzung zustimme, so vermag ich doch diesen Terminus nicht zu billigen. Abgesehen von anderen Unterschieden, die Vischer treffend hervorgehoben hat, beruht die tiefgreifende Abweichung der hier in Frage stehenden



Symbole von den früher erörterten darin, dass sie das Erzeugnis eines individuellen Bewusstseins sind, während die anderen dem typischen oder konventionellen Gesamtbewusstsein ihr Dasein verdanken. Wir erkennen also wiederum, wie wichtig diese oft erwähnte Scheidung der Bewusstseinssphären ist. Der grosse Abstand, der zwischen den genannten Formen des Symbolischen besteht, wird durch die Ausdrücke typisch-konventionelle und individuelle Symbolik scharf hervorgehoben.

8. Aber auch das wird uns für diesen Zusammenhang nützlich, dass wir den Ausdruck Symbol auf die von Vischer als „freie Symbole" bezeichnete Art dieser Apperzeptionsform beschränkt haben. Das freie Symbol ist für uns das Symbol schlechthin, und wenn wir nun die Scheidung der konventionellen und individuellen Symbole hinzufügen, so können wir Vischers Termini unfrei, gemischt und frei, die einem ganz anderen Teilungsgrund ihr Dasein verdanken, beiseite stellen.

Aber noch mehr. Nach Vischer sind auch die mythologischen Gebilde Erzeugnisse der symbolischen Apperzeption, während wir sie der personifizierenden zuschreiben. Wenn nun, wie es sehr häufig geschieht, moderne Dichter die Gestalten der Mythologie, des Volksaberglaubens, der Sage kraft individueller Symbolik umdeuten, so ist man mit der Terminologie wieder übel dran, wenn man Vischers Vorschlägen folgt. Man müsste sagen: dass die typischen unfreien Symbole der Mythologie durch freie individuelle Symbole umgedeutet oder, nach Vischer, „hochsymbolisch" gemacht worden seien. Wie einfach ist es dagegen, hier schlechthin von individueller Symbolik zu reden, oder etwa z. B. kurzweg zu sagen, Goethes Mephisto sei eine symbolische Figur! Der Dichter hat dieses Symbol in der Paktszene mit ungemein weitgehender Deutlichkeit erläutert. Mephisto ist nicht der Teufel des Volksaberglaubens, sondern er wurzelt vielmehr in Goethes individuellem sittlichen Denken, als dessen Pole wir die Begriffe des Schaffens und der Zerstörung erkannt haben (vgl. oben S. 166ff.). Indem Faust der Geist der Verneinung und Zerstörung beigesellt

wird, entsteht die Frage, ob der in ihm wirkende Trieb des Schaffens vernichtet und abgelenkt werden kann; die landläufigen Begriffe von Gut und Böse werden beiseite gestellt. So ist Goethes Auffassung des Teufels und die der ganzen Faustsage durchaus individuell symbolisch.

Aehnliches gilt von zahlreichen modernen Darstellungen aus dem Gebiete der Mythologie und Sage: die symbolische Apperzeption wird durch derartige Stoffe geradezu herausgefordert.

9. In neuester Zeit ist die individuelle Symbolik sehr viel gepriesen worden, und es hat sich eine besondere Schule der Symbolisten entwickelt, die namentlich in Frankreich zu einem gewissen Ansehen gelangt ist. Ihr stehen verwandte Bestrebungen in der Malerei zur Seite. Aber man kann auch hier mit ben Akiba sagen: alles schon dagewesen. Das Spiel mit symbolisch zu verstehenden Vorstellungen ist sehr alt und z. B. in religiösen Dichtungen des Mittelalters ziemlich häufig anzutreffen. So finden wir in Dantes „Divina Commedia“ nicht nur allegorische, sondern auch symbolische Darstellungen. Wenn er im ersten Gesange des „Inferno“ erzählt, dass ihm in dem dunkeln Walde, in den er *nel mezzo del cammin di nostra vita,* d. h. als Fünfunddreissigjähriger, eintrat, drei Tiere begegneten, der Panther, der Löwe und die Wölfin, so dürfen wir diese Tiere als symbolische Wesen auffassen. Der gesprenkelte Panther bezeichnet Florenz und deutet auf die Parteien der *Neri* und *Bianchi*, der Schwarzen und Weissen, der Löwe ist Karl von Valois (nach dem Löwen in dessen Wappen), die Wölfin ist die Hierarchie und zugleich die welfische Partei. — Und so liessen sich zahlreiche andere Beispiele anführen.

10. Doch sind diese Tiere nicht, wie so vieles andere bei Dante, als Allegorieen aufzufassen? Und welches ist die Grenzlinie zwischen Allegorie und Symbol? Wie wir gesehen haben (S. 369 ff.), besteht die Allegorie in der Umformung abstrakter Begriffe in menschlich beseelte Wesen, denen nun menschliche Thaten und Gedanken zugemessen werden, doch so, dass die besondere Bedeutung



des Begriffes immer klar und zweifellos hervorgekehrt bleibt. Schon dadurch, dass in der Darstellung Dantes keine menschlich beseelten Begriffe auftreten, erweist sie sich als nicht allegorisch.

Das Symbol ist im Unterschied von der Allegorie zunächst nicht immer ein Merkzeichen oder Sinnbild für etwas Abstraktes. So ist z. B. Brot und Salz ein Ausdruck für den konkreten Wunsch: walte nach Gutdünken und als Herr über die Schätze dieses Hauses; so ist das Zerschneiden des Tischtuches ein Sinnbild für den konkreten Gedanken: ich zertrenne alle Bande, die mich mit dir verknüpft haben.

In anderen Fällen verkörpert das Symbol dagegen in der That auch etwas Abstraktes. So z. B. wenn wir den Anker als Sinnbild der Hoffnung, das Kreuz als das des Glaubens, das Szepter als das der Herrschaft betrachten. Indessen hier wie in dem zuvor besprochenen Falle bleibt doch noch ein wesentlicher Unterschied gegenüber der Allegorie bestehen: dass nämlich der symbolische Gegenstand oder Vorgang ein mehr oder minder willkürliches Bild für den auszudrückenden Gedanken ist. Dagegen wird bei der Allegorie kein Bild für die Sache eingesetzt, sondern das Abstrakte wird nur beseelt und vermenschlicht. Die Allegorie beruht auf der personifizierenden Apperzeption, das Symbol steht der metaphorischen nahe; nur mit dem Unterschiede, dass der Gedanke, den das Symbol ausdrückt, „unangemessen", von überragender Grösse ist gegenüber dem äusseren Merkzeichen, das ihn vertritt. So unterscheiden sich Symbol und Allegorie ähnlich wie Metapher und Beseelung: bei dem ersteren wird eine Analogie-Vorstellung hinzugedacht, bei der letzteren nicht. Hiernach kann es kein Zweifel sein, dass Panther, Löwe und Wölfin bei Dante als symbolische Wesen aufzufassen sind.

11. Schwieriger wird die Unterscheidung beider Denk- und Ausdrucksformen, sobald es sich um die sogenannte individuelle Symbolik handelt. Wenn wir etwa Mephistopheles als das Symbol der Verneinung und Zerstörung auffassen, so könnte man sagen, dass damit ja nur die Personifikation eines abstrakten Begriffes ausgedrückt sei, und

dass folglich Mephisto ebenso gut als eine Allegorie zu betrachten sei wie etwa das Mädchen aus der Fremde. Gleichwohl würde man den Kopf schütteln, falls jemand im Ernste solch eine Ansicht verfechten wollte. Der Grund hiervon liegt offenbar darin, dass beim Symbol und bei der Allegorie die beiden Elemente, aus denen sie sich zusammen setzen, nämlich Bedeutung und äussere Erscheinung, mit ganz verschiedenem Nachdruck hervorgehoben werden. Bei der Allegorie tritt der nackte abstrakte Gedanke in den Vordergrund, die äussere Erscheinung ist ohne diesen Gedanken reizlos oder nichtig; bei dem „individuellen Symbol" ist dagegen die äussere Erscheinung die Hauptsache und die tiefere Bedeutung nur eine wertvolle Zugabe. Mephisto ist auch für den eine anziehende Gestalt, der sich über das sittliche Prinzip, das Goethe seiner Weltanschauung gemäss darin verkörpert hat, nicht die mindesten Skrupel macht. — Ist desgleichen Faust zweifellos eine individuell symbolische Figur, so wird man dagegen Helena schon als Allegorie zu fassen haben, denn das menschliche Leben tritt bei ihr zurück hinter der abstrakten Bedeutung ihres Wesens. Immerhin steht diese Figur noch an der Grenze von Allegorie und individuellem Symbol.

Sehen wir so den Punkt, wo beide Ausdrucksformen aneinander grenzen, so wird es uns nicht wundern, dass sie gelegentlich verwechselt, ja dass auch der zuvor besprochene schärfere Unterschied übersehen worden ist. Sobald, wie bei Kreuz, Szepter, Löwe u. s. w., der Gedanke nur durch ein Bild angedeutet, wo also statt des eigentlichen Sinnes ein durch konventionelle Uebereinkunft verständliches Analogon eingesetzt wird, da ist die Scheidung immer leicht und reinlich zu vollziehen; es ist dieselbe wie zwischen Beseelung und Metapher.

12. Doch noch einmal müssen wir auf die modernen „Symbolisten" mit wenigen Worten zurückweisen. Sie bringen nicht allein im Inhalt ihrer Dichtungen eine Unzahl oft ganz unverständlicher Symbole vor, sondern sie suchen auch durch die Form symbolisch zu wirken. Die oft lächerlichsten Uebertreibungen der Onomatopoeie sollen



den Inhalt symbolisch unterstützen; die Symbolisten suchen die Musik der Sprache in unerlaubter Weise zu steigern und zu bereichern. So weit diese Ausdrucksmittel beachtenswert sind, werden sie in dem Kapitel „Metrik“ erörtert.

So erlebt die Symbolik neuerdings Entartungen, wie sie die Metaphorik im 17. Jahrhundert durch den Marinismus und seine Nachahmungen in allen Kulturländern erlebt hat. Wie damals ein wüstes Schwelgen in weit hergeholten Analogie-Vorstellungen beliebt war, so jetzt eine symbolische Zeichensprache, die oft so rätselhaft ist, dass sie in besonderen Wörterbüchern hat erläutert werden müssen. Wir werden uns durch solche Uebertreibungen in der hohen Schätzung des gesunden Symbols nicht beirren lassen, so wenig wir den Wert der Metapher verkennen, obwohl sie viel schwülstige Entartungen erlebt hat. Der Drang, in allen Erscheinungen des Menschenlebens einen tieferen Sinn zu erblicken, ist sinnig und ernst denkenden Menschen eingeboren. Auch hierfür hat Goethe den klassischen Ausdruck gefunden in den berühmten Schlussworten des „Faust“:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis ...

Gleichnis bedeutet hier Symbol. Der Schüler Spinozas, der sich daran gewöhnt hatte, hinter allen Dingen und Vorgängen der Welt die schaffende Natur, die *natura naturans*, zu erschauen, er war wie kein anderer befähigt, das Wesen des Symbols zu erschliessen.

Aber er erkannte überdies, dass uns das Symbol einen Ersatz bilden müsse für vieles, was dem begrenzten Menschengeiste zu erfassen versagt bleibt. Hatte der Faust des ersten Teils noch in jugendlichem Titanismus gehofft, sich den Geistern „gleich zu heben“, noch gehofft, „durch die Adern der Natur zu fliessen Und, schaffend, Götterleben zu geniessen“, so ist der Faust des zweiten Teils von solchem überkühnen Wahn geheilt. Und diese Wandelung hebt der Dichter, höchst bezeichnend, gleich zu Anfang dieses zweiten Teils mit Nachdruck hervor. Faust erkennt, dass er über das symbolische Abbild

der schaffenden Kraft der Natur nicht hinauskommt; in das übermächtige Feuer der Sonne kann er nicht hineinschauen, er muss sich begnügen mit ihrem lieblichen Abglanz in den Regenbogenfarben des Wasserfalls, begnügen mit dem Symbol des Ewigen: „Wie herrlich“, sagt er,

Wölbt sich des bunten Bogens Wechseldauer,
Bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfliessend,
Umher verbreitend duftig kühle Schauer!
Der spiegeft ab das menschliche Bestreben.
Ihm sinne nach, und du begreifst genauer:
Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.

---

5. Kapitel: Sprachstil.

Uebersicht.

1. Die Analyse des Sprachstils der Dichter und Schriftsteller bildet einen überaus wichtigen, freilich auch sehr schwierigen Teil der Analyse litterarischer Erzeugnisse, und demjenigen, der dieser Seite der Sache jemals seine Aufmerksamkeit geschenkt hat, muss es schier unbegreiflich erscheinen, dass es Litteraturforscher giebt, die alles Ernstes meinen, dergleichen gehöre nicht in den Bezirk ihrer Arbeit. Die Verbindung mit der Philologie, sagen sie, sei unserer Wissenschaft nur zum Nachteil ausgeschlagen; wer sich mit den tieferen Fragen der Litteraturgeschichte beschäftige, sei nicht berufen dazu, sich mit der Grammatik zu befassen; und wer sich auf diese letztere gut verstehe, sei sicherlich zu der ganz anders gearteten litterarischen Arbeit untauglich. Daher sei es besser, hier eine reinliche Scheidung zu vollziehen und die Litteraturgeschichte ebenso bestimmt von der Philologie loszulösen, wie die Geschichte von ihr, trotz mannigfacher Berührungen, losgelöst sei. Höchstens sei aus praktischen Rücksichten eine Art Personalunion in der Herrschaft über die beiden Fächer angemessen. Dem gegenüber erklärt sich die Philologie im Vollgefühl ihrer historischen Würde als die alleinige wissenschaftliche Bearbeiterin litterarischer Probleme, und sie schaut mit überlegener Nichtachtung herab auf die Scharen dilettantischer Schöngeister oder jugendlich verblendeter Himmelstürmer und Besserwisser, die ihr etwas am Zeuge flicken wollen.

Darauf ob man für unsere Wissenschaft den Namen Philologie anwendet oder nicht, kommt es natürlich gar

nicht an; dies Wort wird bekanntlich arg gemissbraucht. Aber soviel ist sicher, dass der Gegensatz der soeben charakterisierten beiden Parteien für den Verständigen nicht vorhanden ist, und dass wir vielmehr zu leisten im stande sein müssen, was beide von ihrem Standpunkte aus verlangen. Der einseitige philologische Betrieb im beschränktestem Sinne des Wortes genügt uns auch nicht; wenn er genügte, so wären die Darlegungen unserer ersten vier Kapitel verlorene Liebesmühe. So rückständig und enggeistig sind aber heutigestages auch nur sehr wenige unter denen, die in diesen Dingen mitsprechen dürfen, dass sie behaupteten, die Litteraturgeschichte sei nur eine, etwas leichtfertige, Nebenbeschäftigung des Grammatikers. Die Gefahr von der anderen Seite, das Pochen und Drängen der philologisch unwissenden Schöngeister, die kein hart Holz bohren mögen, ist wahrlich viel grösser.

2. Immerhin stehen wir hier an einem Punkte, wo sich die individuelle Begabung der Forscher in der Regel nach der einen oder der anderen Richtung wendet. Die Fähigkeit, den Inhalt und die Form litterarischer Denkmäler erschöpfend zu begreifen, ist nur selten in ein und demselben Geiste vereinigt. Aber hier erhebt sich die Frage, ob denn von dem Litteraturforscher überhaupt mit Recht ein solch erschöpfendes Verständnis der Sprache verlangt werden dürfe und müsse wie von dem Sprachforscher, und weiterhin die andere Frage, ob die Sprachanalyse, die wir vornehmen, dieselben Aufgaben zu erfüllen habe wie die des Linguisten? Beide Fragen sind unbedingt zu verneinen. Wäre es anders, müssten wir in der hochentwickelten modernen Sprachwissenschaft ganz zu Hause sein, wie wäre es möglich, dass wir für unsere besondere litteraturwissenschaftliche Arbeit noch Zeit und Kraft bewahrten? Nein, es ist nicht unsere Sache, die schwierigen Fragen nach den Ursprüngen und der Entwickelung der Formen und der Bedeutung der Sprachteile weit hinab und selbständig zu verfolgen; wir dürfen uns darauf beschränken, die allgemeine Richtung der sprachwissenschaftlichen Forschung und ihre gesicherten Ergebnisse kennen

zu lernen und uns anzueignen, und müssen uns nur auf unserem engeren Gebiete, also für unseren Fall auf dem Gebiete der neuhochdeutschen Sprachentwickelung, genau zurechtzufinden wissen; kurz, wir haben die Grenze zu beachten, die man zwischen Philologie und Sprachwissenschaft zu ziehen pflegt: das Philologische ist thatsächlich auch unsere Sache, das Sprachwissenschaftliche reicht für uns zu weit.

Aber auch die zweite der erwähnten Fragen haben wir verneint: die Aufgabe, die wir zu lösen haben, ist gar nicht dieselbe wie die des Sprachforschers. Sowohl der Gegenstand wie der Gesichtspunkt der Betrachtung ist in beiden Fällen verschieden. Der Sprachforscher beschäftigt sich mit dem Durchschnitt dessen, was gesprochen und geschrieben wird, er fragt, wie sich diese Durchschnittssprache entwickelt hat, und in welche Gruppen und Schichten sie zerfällt; die einzelnen Sprachdenkmäler dienen ihm dazu, ihm die Belege für diese Durchschnittssprache zu geben. Umgekehrt ist für uns das einzelne Sprachdenkmal Gegenstand der Untersuchung, und die Durchschnittssprache des Zeitalters bildet für uns den Hintergrund, von dem wir die individuellen Spracheigentümlichkeiten des einzelnen Schriftstellers abheben.

Durch diese Verschiedenheit des Gegenstandes verändert sich aber auch der Gesichtspunkt der Betrachtung. Der Sprachforscher, der es mit einem abstrakteren und allgemeineren Gegenstande zu thun hat, kann ästhetische Urteile nur in sehr beschränktem Umfange verwerten; der Litteraturforscher wird dagegen gerade auch die künstlerische Gestaltung der individuellen Sprache ins Auge zu fassen haben, er wird also dem ästhetischen Urteil einen wichtigen Platz einräumen müssen. Das vermag er aber in zweckmässiger Weise nur dann zu thun, wenn er den erwähnten Hintergrund der Durchschnittssprache und ihrer historischen Entwickelung scharf erkennt; und daraus ergiebt sich, bei aller Sonderung unserer Aufgaben, ihre enge Berührung mit denen der Sprachforschung.

3. Das Besondere unserer Arbeit lässt sich schon äusserlich dadurch hervorheben, dass wir die Lehre, von

der wir handeln, nicht als Analyse der Sprache, sondern als Analyse des Sprachstils bezeichnen. Stil ist stets die künstlerische Gestaltung eines gegebenen Stoffes; indem wir von Sprachstil sprechen, erheben wir das vieldeutige Wort Stil aus dem irreleitenden Nebel, der es oft umgiebt. — Der ästhetische Wert, den wir den einzelnen Sprachbestandteilen und den Sprachgefügen beimessen, ist nach den Darlegungen unseres ersten Kapitels ein Gefühlswert, d. h. ein solcher, der sich in einer so oder so gefärbten Wirkung auf unser Gefühl geltend macht. Solche ästhetische Werte verbinden wir oft schon mit den einzelnen Lauten oder mit den Flexionsformen der Wörter. Die schwache lautliche Abweichung der Formen *du issest* und *du isst* übt schon einen Eindruck auf unser Gefühl aus: *das Brot, das du issest* klingt edler, gewählter als: *das Brot, das du isst. Der grösseste* hat einen anderen Gefühlston als *der grösste* u. dgl. m. Oft noch schärfer unterscheiden sich ältere und neuere (nicht lautgesetzlich bedingte) Parallelformen in der Flexion der Wörter durch ihren Gefühlston: *Denkmale* und *Denkmäler, ich stand* und *ich stund, ich stände* und *ich stünde, es begann* und *es begonnte* u. dgl. m. machen wesentlich verschiedenen Eindruck auf uns. Vollends ist dies der Fall bei synonymen oder Aehnliches bedeutenden Wörtern, wie Streithengst, Ross, Pferd, Gaul, Mähre, Klepper. Schon Cicero unterschied einen hohen, mittleren und niederen Stil der Rede; diese Scheidung lässt sich bereits auf den Gefühlston der einzelnen Wörter anwenden.

Aber dieser Gefühlston hängt nicht nur von den an und für sich, in ihrer Vereinzelung betrachteten Wörtern ab, sondern insbesondere häufig auch von der Angemessenheit dieser Wörter zu dem jeweils wiederzugebenden Inhalt: ein Wort kann uns treffend und scharf oder unbestimmt und ungelenk für den auszudrückenden Gedanken erscheinen, und je nachdem ist sein ästhetischer Gefühlswert verschieden. Ferner ist es für den Eindruck von grosser Bedeutung, ob das gewählte Wort neu oder abgebraucht ist; wir werden hierdurch an die oben (S. 56) besprochene Norm der Neuheit des Gefühlsgehaltes erinnert, und zugleich wiederum daran,

dass all unsere Arbeit schliesslich in die historische Betrachtung ausmünden muss (die uns ja das Neue jeder Leistung erst verdeutlicht). Endlich ist der rein formelle Wohlklang der Wörter selbstverständlich von grossem Einfluss auf die Wirkung, wenn es auch sehr verkehrt ist, ihn allein als ästhetisches Element anzusehen.

Noch viel bemerkenswerter wird uns diese ästhetische Wirkung, wo es sich nicht um den Eindruck der einzelnen Sprachbestandteile, sondern um den der Wortgefüge, der Sätze handelt. Auch hier kommt sowohl der Inhalt wie die Form der Sprachgebilde in Betracht. Jede Abweichung von den in der Durchschnittssprache erwarteten grammatischen Funktionen erregt unser Gefühl in erwünschter oder unerwünschter Weise. So z. B. ungewöhnliche Kasus, Tempora, Modi, die Auslassung des Artikels oder der Präpositionen, wo sie die Normalsprache einsetzen würde, oder der bei Klopstock, dem jungen Goethe u. s. w. öfter zu beobachtende transitive Gebrauch intransitiver Zeitwörter u. dgl. m. Das alles sind Spracherscheinungen, die auf die ästhetische Wirkung des betreffenden Litteraturwerkes von Einfluss sind. Wie viel mehr gehören aber hierher die Eigentümlichkeiten der Wortstellung, durch die das Wichtige herausgehoben werden kann, und jene Mannigfaltigkeiten der Wort- und Gedankengruppierung, die in der alten Rhetorik unter dem Namen „Figuren“ mit Unrecht von der Syntax losgelöst wurden! Vollends das eigentliche Satzgefüge, die Vorliebe für das Nebeneinander selbständiger Hauptsätze oder umgekehrt für künstlichen Bau der Perioden; sodann die Art der logischen Verbindung der Sätze; die Neigung einfache Satzbestimmungen in Nebensätze umzuformen oder umgekehrt; weiterhin die Fülle oder Knappheit des Ausdrucks: die Neigung, unentbehrliche Begriffe auszulassen oder, umgekehrt, entbehrliche einzufügen, die Häufung tautologischer Begriffe (wirksam z. B. in Schillers „Taucher“); die polysyndetische oder asyndetische Verbindung der Begriffe oder Sätze; und endlich der formale Wohllaut flüssiger, in der „Melodie“ kunstvoll abwechselnder Sätze — dies alles zeigt uns, wie vielseitige ästhetische Wirkungen auch

die verwickelten Sprachgefüge auszulösen vermögen. Die Charakteristik des Dichters oder Schriftstellers, die auf Grund solcher Sprachanalyse gewonnen wird, muss, das sehen wir bereits jetzt, eine wesentliche Ergänzung der Analyse des Inhalts ergeben; sie geht aber auf Beobachtungen hinaus, die den Sprachforscher grossenteils nicht zu beschäftigen haben.

4. Daneben freilich haben wir oft eine Arbeit zu verrichten, die sich mit der rein grammatischen Sprachuntersuchung vollständig deckt. Die Sprache befindet sich in rastlosem Fluss, in unablässiger Entwickelung; daher kommt es, dass auch in den Formen altes und neues Sprachgut neben einander fortlebt, und dass zu jeder Zeit mannigfaltige Schwankungen im Lautbestand und in den Flexionen u. s. w. zu beobachten sind. Wir würden eine wichtige Aufgabe verabsäumen, wenn wir diese für die ästhetische Wirkung oft belanglosen Thatsachen nicht gleichfalls sorgfältig verzeichnen würden. Daher wird in der folgenden Darstellung, besonders in den ersten Abschnitten, auf die bemerkenswertesten Schwankungen des deutschen Sprachgebrauchs genauer verwiesen, während das Feststehende und allgemein Uebliche unerwähnt bleibt. Die Thatsachen, die wir hierbei anführen, sind dieselben, die auch eine bloss grammatische Untersuchung anzuführen hätte; nur müssen wir schliesslich hierüber hinausgehen und unsere Beobachtungen zur ästhetischen Charakteristik des Verfassers ausdeuten und verwerten.

So dürften wir in grossen und allgemeinen Zügen festgestellt haben, wohinaus unsere Arbeit zielt, und wie sie sich von der der Sprachwissenschaft unterscheidet. Sind auch Ziel und Gesichtspunkt in beiden Fällen verschieden, so sind doch die Berührungspunkte ohne Zweifel noch grösser. Wir sind unserseits unablässig auf die Unterweisung der Grammatiken und Wörterbücher angewiesen und wahren uns nur das Recht, das Gelernte selbständig für unsere Zwecke zu verwerten. Anderseits werden unsere Sammlungen und Beobachtungen dem Sprachforscher oft erwünschtes Material für seine weiter und nach anderer Richtung gehenden Untersuchungen darbieten können.

5. Es ist unmöglich, die deutsche Sprache, auch nur etwa die deutsche Sprache unserer Zeit, als ein einheitliches Gebilde aufzufassen; wir müssen mindestens drei Hauptunterschiede in dem Sprechen und Schreiben der Deutschen hervorheben: es giebt eine Umgangssprache, eine prosaische Schriftsprache und eine poetische Sprache. Natürlich kommen manche ausführliche Sprachäusserungen vor, die zweien dieser Hauptgruppen, ja vielleicht auch solche, die allen dreien angehören; auch die Umgangssprache hat ja in der Litteratur deutliche Spuren hinterlassen; aber im grossen Ganzen sind jene Scheidungen nützlich, ja unentbehrlich. Mit diesen drei Gruppen sind jedoch die Gruppen, an die sich der Einzelne anschliessen kann, bei weitem nicht erschöpft: geläufiger als die erwähnte Einteilung ist die in Mundart und Gemeinsprache. Die Mundart fällt oft, wenn auch nicht immer, mit der Umgangssprache zusammen. In unverfälschter Form ist die Mundart für unsere Zwecke von geringerer Bedeutung, denn nur wenige Schriftsteller haben sich ihrer bedient, und diese nehmen eine ziemlich gesonderte Stellung ein. Aber wenn die Mundart auch als Ganzes hinter der Gemeinsprache zurücksteht, so hat sie doch im Einzelnen die Sprache der Dichter mannigfaltig beeinflusst, und diese Einflüsse müssen stets sorgfältig berücksichtigt werden. Ihnen zur Seite stehen die altertümlichen oder altertümelnden Wendungen, die sich insbesondere seit dem Aufblühen der germanistischen Studien in unsere Litteratur in reicher Anzahl eingeschlichen haben. Vorwiegend die poetische Sprache hat viele solcher alten Wendungen aufgenommen.

Wie in ihnen der Gesichtspunkt der zeitlichen Entwickelung der Sprache in Bezug auf grössere Epochen zur Geltung gebracht ist, so muss man diesen Gesichtspunkt überhaupt als einen der wichtigsten im Auge behalten. Wir dürfen Lessings und Goethes Sprache nicht nur an dem heutigen Sprachdurchschnitt messen, sondern müssen denjenigen ihrer Zeit zu Grunde legen: eine Forderung, die sehr selbstverständlich erscheint, und doch nicht immer beachtet wird.

Endlich sind kleinere Gruppen des Sprachstoffs in den besonderen Sprechgewohnheiten einzelner Berufskreise zu erkennen: so z. B. in der Sprache der Jäger, Schiffer, der Angehörigen einzelner Handwerke u. s. w., und ebenso in den Gewohnheiten einzelner Gesellschaftsklassen und Lebenskreise, wie vor allem der Studenten. Von grösster Wichtigkeit sind die ausgeprägten Eigenheiten der Kanzleisprache, auf die wir später genauer eingehen. Auf die Besonderheiten der Sprache einzelner Wissenschaften (wie etwa der Philosophie) brauchen wir als für uns unmittelbar belanglos nicht hinzuweisen.

So sehen wir also, dass jeder Schriftsteller und Dichter gewisse grosse Sprachgruppen vorfindet, an die er sich anlehnt. Als die wichtigsten gelten uns: Umgangssprache, Schriftsprache, poetische Sprache; bei jeder von ihnen sind mundartliche und altertümliche Bestandteile besonders zu beachten; endlich sind die Sprechgewohnheiten einzelner Lebenskreise ebenfalls etwas Gegebenes, das der Einzelne vorfindet. Seine besondere Sprachbegabung bekundet sich in dem Umfang dessen, was er aus dem derartig überlieferten Sprachstoff aufzunehmen und zu verwerten versteht, sodann in der Art und Weise der Verwertung und Verknüpfung, und endlich in den schöpferischen Erweiterungen, die er mit diesem Sprachstoff vornimmt. Haben wir diese Aufgabe gelöst, so haben wir die Eigenart der Sprache eines Dichters erkannt.

6. Man könnte nun vielleicht daran denken, die drei Hauptgruppen der Sprache, die Umgangssprache, die prosaische Schriftsprache und die poetische Sprache, für sich zu erörtern, und die Hauptthatsachen, die bei einer jeden zu beachten sind, besonders hervorzuheben. Für unsere Zwecke wäre dies aber kaum angemessen. Der einzelne Schriftsteller greift bald in den Sprachschatz der einen Gruppe, bald in den der anderen hinein, und viele Erscheinungen auf die es uns gerade ankommt, sind in allen drei Gruppen gleich oder ähnlich, und müssen dennoch angeführt werden. So z. B. gebraucht Goethe (wie auch zahlreiche andere Dichter früherer Zeit), ob er sich nun der

niederen, der höheren oder der poetischen Sprache bediene, den Plural *die Sinnen*, eine Form, auf die man in einer Untersuchung über seinen Ausdruck natürlich einmal hinweisen muss. Sie gehörte dem allgemeinen Sprachstoff an, den er vorfand. Wo sollten wir sie nun wohl unterbringen, wenn wir die Einteilung nach den erwähnten drei Rubriken wählten? Sie passt in jede. Der Zweck unserer Betrachtung bringt es mit sich, dass wir den Neubildungen und Zusammensetzungen von Wörtern grössere Aufmerksamkeit zuwenden: auch sie können in allen dreien der erwähnten Gruppen erscheinen. Hieraus ergiebt sich, dass wir diese nicht als Haupteinteilungsprinzip verwerten können.

Vielmehr müssen wir uns zunächst an die Hauptgebiete anschliessen, die in der Grammatik unterschieden werden: Lautlehre, Formenlehre, Wortlehre, Syntax. Jene drei Hauptgruppen und die erwähnten Nebengruppen des Sprachlebens, die ausserdem in Betracht kommen (also Mundartliches, Altertümliches, einzelne Sprachsphären) müssen uns nur als wichtige Unterabteilungen stets gegenwärtig bleiben. Vor allem aber werden wir die Abweichungen, die der Durchschnitt der Gemeinsprache einer früheren Zeit gegenüber dem der unserigen aufweist, als Grundlage der gesamten jeweiligen Untersuchung zunächst festzustellen haben.

Es liegt auf der Hand, dass wir uns bei dieser weiten Ausdehnung unserer Aufgabe darauf beschränken müssen, die wichtigsten Hauptsachen hervorzuheben. Vieles was in der Grammatik behandelt wird, müssen und dürfen wir als bekannt voraussetzen, vieles, was dort einen breiten Platz einnimmt, nur knapp erörtern. Denn unzählige Erscheinungen, die für den Sprachforscher von höchster Bedeutung sind, kommen für eine Untersuchung der individuellen Gestaltung der Sprache eines Dichters gar nicht in Betracht. Nichts kann der besonderen Art unserer Sprachbetrachtung gefährlicher sein, als wenn man selbstverständliche oder für den Einzelnen nicht charakteristische Züge der Sprache mit anführen und erörtern wollte. Kleinliche Behandlung des Ueberflüssigen ist ein Fehler, der bei

Untersuchungen, wie wir sie im Auge haben, nicht selten anzutreffen ist.

7. Demjenigen, der zum ersten Male Beobachtungen über den Sprachgebrauch eines Schriftstellers anstellt, wird es Mühe machen, seine Sammlungen zweckmässig zu ordnen. Zunächst empfiehlt es sich, die Gruppen von Thatsachen, die es zu verzeichnen gilt, auf einer ausgiebigen Anzahl einzelner Zettel niederzuschreiben, deren jeder mit einer besonderen Ueberschrift nach Massgabe der folgenden Darlegungen zu versehen ist. Später ist es ein Leichtes, dies Zusammengestellte zu ordnen, und wenn man geschickt und mit reichlicher Papierverschwendung verfahren ist, wird man wohl oft der leidigen Mühe des Abschreibens überhoben sein. Aber man glaube nicht, dass man alle Thatsachen auf einmal anmerken könne. Schon eine so grosse Anzahl von Zetteln in Ordnung zu halten, wird unmöglich sein. Aber auch unsere Aufmersamkeit wird übermässig in Anspruch genommen und hin und her gezerrt, wenn wir die auffallenden Formen, den Wortschatz und den Satzbau auf einmal erfassen wollen. In der Regel wird es nötig sein, ein jedes Sprachdenkmal dreimal durchzunehmen. Zunächst kann man zu gleicher Zeit die beachtenswerten Erscheinungen des Lautbestandes und der Flexionen verzeichnen; bei der zweiten Durchsicht wird man das Charakteristische des Wortgebrauchs, die Neubildungen, Zusammensetzungen, die Wortbedeutungen, und bei der dritten Durchsicht die syntaktischen Eigenheiten aufsuchen und anmerken können. Unter Umständen wird auch diese Dreiteilung der Arbeit nicht genügen. Wer aber alles auf einmal glaubt festhalten zu können, wird es gewiss zum Schaden seiner Darstellung versuchen.

8. Die Hauptwerke der grammatischen Litteratur hier anzuführen liegt nicht in unserm Plane: wir werden im weiteren Verlauf im einzelnen oft auf sie zu verweisen haben. Ein Werk, das sich dieselbe Aufgabe stellte, die mir für die folgende Darstellung vorschwebt, giebt es nicht. Von den Lehrbüchern der Stilistik, die in wesentlichen Punkten von dem abweichen, was hier erstrebt wird, mögen

erwähnt werden: Karl Ferd. Becker, Lehrbuch des deutschen Stiles, herausg. v. Theodor Becker (Frankfurt a. Main, 1850, 3. Aufl. von O. Lyon, Prag 1883); Wilhelm Wackernagel, Poetik, Rhetorik und Stilistik, herausg. v. L. Sieber (Halle 1873); Adolf Philippi, Die Kunst der Rede (Leipz. 1896). Das Verzeichnis solcher Werke wäre leicht ganz erheblich zu vermehren; aber wir können für unsere Zwecke nicht viel daraus lernen.

Dagegen möge hier eine Anzahl solcher Schriften angeführt werden, in denen Sprachuntersuchungen, wie sie uns vorschweben, bald glücklich, bald weniger geschickt, bald einseitig, bald unter Berücksichtigung zahlreicher Gesichtspunkte ausgeführt worden sind. Ich will bei diesen Anführungen, die nur als Beispiele gelten wollen und nicht im mindesten erschöpfend sind, über das 17. Jahrhundert nicht zurückgehen.

Erste schlesische Schule: Ernst Heilborn, Der Wortschatz der sog. ersten schlesischen Dichterschule in Wortbildung und Wortzusammensetzung. I: Wortbildung (Berl. Diss. 1890).

Abraham a Santa Clara: Curt Blanckenburg, Studien über die Sprache Abrahams a Santa Clara. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Drucksprache im 17. und 18. Jahrhundert (Einleitung, Kapitel I, II und III; Hallesche Diss. 1897; das Ganze liegt mir noch nicht vor).

Haller: Wenzel Horák, Die Entwickelung der Sprache Hallers. Progr. der Oberrealschule zu Bielitz. 1. Teil 1890; 2. Teil 1891; Hans Käslin, Albrecht von Hallers Sprache in ihrer Entwicklung dargestellt (Freiburger Diss.; Brugg 1892). — Wörterverzeichnis über Haller von Frey in Kürschners „Deutscher Nationallitteratur“ Bd. 41 (Stuttg. o. J.).

Klopstock: Christoph Würfl, Ueber Klopstocks poetische Sprache (in Herrigs Archiv, Bd. 64 und 65); Derselbe, Ein Beitrag zur Kenntnis des Sprachgebrauchs Klopstocks (Progr. Brünn 1883—85, 3 Hefte); Wörterverzeichnis von Muncker, in Kürschners DNL, Bd. 48.

Lessing: Aug. Lehmann, Forschungen über Lessings Sprache, Braunschw. 1875; M. v. Waldberg, Studien zu Lessings Stil in der Hamb. Dramaturgie, Berl. 1882; am besten: Erich Schmidt in seiner Biographie Lessings, Bd. 2, S. 683—726.

Herder: E. Naumann, Untersuchungen über Herders Stil (Progr., Berl. 1884). Th. Längin, Die Sprache des jungen Herder

in ihrem Verhältnis zur Schriftsprache (Freiburger Diss., Tauberbischofsheim 1891).

Hermes: Cholevius, Die Verkehrssprache in Sophiens Reise von Memel nach Sachsen (Progr., Königsb. 1873).

Goethe: Lehmann, Goethes Sprache und ihr Geist (Berl. 1852); Konr. Burdach, Die Sprache des jungen Goethe (Verhandlungen der 37. Philologen-Versammlung zu Dessau, Leipz. 1884, S. 166—180); Stephan Wätzold, Die Jugendsprache Goethes, in der Schrift „Zwei Goethevorträge“ (S. 1—26, Berl. 1888); Fr. Strehlke, Wörterbuch zu Goethes Faust (Stuttg. 1891); Karl Olbrich, Goethes Sprache und die Antike (Leipz. 1892); Paul Knauth, Von Goethes Sprache und Stil im Alter (Leipz. Diss., Leipz. 1894); Rud. Hildebrand, Eine Merkwürdigkeit aus Goethes Grammatik (in Hildebrands „Beiträgen zum deutschen Unterricht“ S. 92, Leipz. 1897); dazu: H. Düntzer, Ueber Goethes Gebrauch abgebogener, vorantretender oder nachtretender Partizipien (Euphorion, Bd. 4, S. 55, Wien 1897); P. Toews, Ueber das Verbum in Goethes Tasso (Heidelb. Diss. 1894).

Lenz: Kurt Pfütze, Die Sprache in J. M. R. Lenzens Dramen (Leipz. Diss., Braunschw. 1890).

Schiller: am wertvollsten die Verzeichnisse in der histor.-krit. Ausgabe von Goedeke, Bd. 1, S 388—407; Bd. 5, I, S. I—CCXIII; E. Kettner, Stereotype Formen der Ausdrucksweise bei Schiller (Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 17, S. 412); R. Boxberger, Die Sprache der Bibel in Schillers Räubern (Progr. Erfurt 1867); Derselbe, Die Sprache Klopstocks in den Räubern (Neue Jahrbücher für Philol. u. Paed., Bd. 98, S. 87, Leipz. 1868).

H. v. Kleist: Richard Weissenfels, Ueber französische und antike Elemente im Stile Heinrich v. Kleists (Braunschw. 1888); Georg Minde-Pouet, Heinrich v. Kleist. Seine Sprache und sein Stil (Weim. 1897; weitere Litteratur über Kleist dort angeführt).

Heine: Max Seelig, Die dichterische Sprache in Heines „Buch der Lieder“ (Hallesche Diss., Halle 1891); Zillgenz, Rheinische Eigentümlichkeiten in H. Heines Schriften (Progr. Waren 1893).

Grillparzer: Karl Tomanetz, Studien zur Syntax in Grillparzers Prosa (Progr. Wien 1894).

Rich. Wagner: Hans v. Wolzogen, Die Sprache in Richard Wagners Dichtungen (2. Aufl., Leipz. 1881).

Neueste Litteratur: O. Haggenmacher, Wahrnehmungen am Sprachgebrauch der jüngsten litterarischen Richtungen (in den „Mitteilungen der Gesellschaft für deutsche Sprache in Zürich“, Heft 1, S. 19; Zürich 1897); viele Beziehungen auf die neueste Litteratur finden sich auch bei Herm. Wunderlich, Unsere Umgangssprache in der Eigenart ihrer Satzfügung (Weimar und Berl. 1894).

A. Lautlehre.[1])

1. Die folgenden Hinweise auf die wichtigsten Schwankungen des neuhochdeutschen Lautstandes wollen nur die Hauptthatsachen, soweit sie in der Schrift zum Ausdruck kommen, hervorheben. Der Hintergrund, von dem wir dabei die auffallenden Formen abheben, bildet zunächst die Schriftsprache unserer Zeit.[2]) Die lautliche Beschaffenheit der Wörter ist in der Hauptsache etwas Gegebenes, woran der Einzelne nicht rütteln kann, und rein individuelle Abweichungen von dem Sprachgebrauch finden sich daher hier höchst selten: was uns an den Flexionen unserer Klassiker und anderer Dichter auffällt, das ist in der Regel nichts anderes als ein Rest der Mundart oder eine Eigentümlichkeit einer früheren Stufe der Gemeinsprache. Natürlich verdient es angemerkt zu werden, dass der Betreffende, dem Dialekt folgend, in dieser oder jener Hinsicht von der Gemeinsprache abwich, oder auch, dass die Gemeinsprache seiner Zeit in dieser oder jener Hinsicht mit der unsrigen nicht übereinstimmt. Nur muss die notwendige Scheidung des Individuellen und Nicht-Individuellen stets beachtet werden. Die Frage, aus welcher Mundart die betreffende Form entnommen worden, ist, wenn man die Lebensgeschichte des Schriftstellers kennt, meist leicht zu entscheiden. Es giebt aber auch Fälle, wo mehrere Mundarten in Betracht kommen und wo man in der Beurteilung schwanken kann; auch können litterarische Vorbilder den Anlass gegeben haben, eine Form zu bevorzugen, die dem Dialekt des Dichters oder Schriftstellers nicht entspricht. In solchen Fällen wird es unter Umständen allenfalls genügen, die Thatsachen festzustellen, und deren weitere Bearbeitung dem Sprachforscher zu überlassen. Für den Einzelnen

---

[1]) Eine sehr gediegene Darstellung der nhd. Lautlehre enthält das Werk von Karl v. Bahder: „Grundlagen des neuhochdeutschen Lautsystems" (Strassb. 1890). Hier finden sich auch zahlreiche Litteraturangaben, die den Forschenden weiterführen.

[2]) Man pflegt die herrschende deutsche Schriftsprache des 19. Jahrhunderts als Nhd.^{19}, die des 18. Jahrhunderts als Nhd.^{18} zu bezeichnen u. s. w.

charakteristisch bleibt es immerhin, ob er diese oder jene dialektische Form aufgenommen hat; aber viel bemerkenswerter sind die beabsichtigten Abweichungen von der Normalsprache, die namentlich in der Poesie anzutreffen sind und in der Regel in altertümlichen Formen bestehen. Wir müssen die Erscheinungen, die hier zu besprechen sind, wiederum in verschiedene Gruppen zerlegen.

I. Der Vokalismus.

1. Die Vokale der Stammsilben.

2. Zwischen den Lauten *ü* und *i*, *ö* und *e*, *ä* in den Stammsilben der Wörter findet noch heutigestages ein gewisses gelegentliches Schwanken statt, das aber im vorigen Jahrhundert viel stärker war und bei Wörtern vorkam, wo wir es jetzt nicht mehr kennen. Solcher Art sind z. B. Formen wie *Schröcken, schröcklich, schröckhaft,* die uns jetzt auffallen, die aber z. B. bei Schiller, Goethe u. s. w. nicht ganz selten vorkommen. So z. B. liess Goethe Faust als Antwort auf des Erdgeists Frage: *Wer ruft mir?* die Worte ausstossen: *Schröckliches Gesicht* (Urfaust, V. 130). Bei Schiller findet sich *Schreck* neben *Schröck* in seltsamer Mischung nebeneinander; z. B. sagt Karlos (II, 1) *sprich mir von allen Schrecken des Gewissens* (5, I, 28)[1]), aber in dem nahezu gleichzeitigen „Geisterseher" heisst es (4,204): *fuhr Jener mit einer schröklichen Stimme fort,* ferner (204_{31}): *Der schrökliche Auftritt,* aber (204_{6}): *Starr von Schrekken*[2]). Dieser Wechsel von *ö* und *e* tritt uns häufiger entgegen in dem Worte *ergötzen*; die Form *ergetzen* herrscht noch bei Goethe, während die neuere bei anderen Dichtern bereits um die Mitte des 17. Jahrhunderts durchdringt.

In ähnlicher Weise stehen gegenüber *schwören* und *schweren, dröschen* und *dreschen.*

3. Desgleichen zahlreich sind die Schwankungen von *ü* und *i* in den Stammsilben. Jetzt schreibt man allgemein

[1]) Die Zitate aus Schillers Werken beziehen sich stets auf die hist.-krit. Ausg. von Goedeke: die erste Ziffer weist auf den Band, die zweite auf die Seite und die gelegentlich noch beigefügte kleine Ziffer auf die Zeile.

[2]) Vgl. weitere Belege bei Goedeke, Bd. 5, I, S. CVI.

wirken, wirklich etc., nur die Zeitschrift für deutsches Altertum druckt noch *würken* und *würklich.* Bei Schiller steht neben vorwiegendem *wirken* gelegentlich noch die ältere Form (Goedeke 5 I, S. CC). Diese letztere überwiegt bei Haller, Herder (Längin, S. 16) u. a. — Aehnlich steht es mit Wörtern wie *Gebirge* und *Gebürge*, letztere Form bei Lessing (Laokoon, Blümner, S. 163), Herder (Längin, S. 17), aber auch z. B. noch bei Platen vorherrschend; ferner in *schwürig* neben *schwierig*, so schreibt Schiller in seiner Jugend noch stets *schwürig, Schwürigkeit* (Goedeke 5 I, S. CX); in *sprützen* neben *spritzen* (bei Schiller bald so, bald so); in *spitzfündig* neben *spitzfindig; verdrüsslich* neben *verdriesslich*; weiterhin *dück* statt *dick* (Laokoon, S. 240) u. dgl. m. Eine ähnliche Unsicherheit herrscht noch heutigestages bei *Hülfe* und *Hilfe, gültig* und *giltig*, obwohl die amtliche Rechtschreibung auch hier die Formen mit *i* als rechtsgültig hinstellt.

In anderen Fällen ist im Nhd.[19] die Form mit *ü* zur Herrschaft gelangt; so namentlich in *betrügen* gegenüber älterem *betriegen* (vgl. Längin, S. 17), während *lügen* schon in Nhd.[18] vorherrscht, aber in Nhd.[17] noch *liegen* bei Schottelius u. a. Ebenhierhin gehört Lessings Form *Geschwiere* statt *Geschwür* (Laokoon 164_{24} u. $_{27}$) u. dgl. m.

4. Auch der Wechsel zwischen *eu* und *ei* hat sich in vielen Wörtern lange erhalten; der von Nhd.[19] abweichende Gebrauch muss natürlich angemerkt werden, wenn ihm auch nur eine geringe individuelle Bedeutung zukommt. So stehen z. B. neben einander die Formen *Reiter* und *Reuter*, die verschiedenen Ursprungs sind und längere Zeit hindurch auch in der Bedeutung geschieden waren (DWb., Bd. 8, Sp. 777 f.); *Reuter, Reuterei, Reutknecht* schreibt noch Schiller ($2{,}87_{11}$; $2{,}91_{21}$; $2{,}128_{9}$ u. s. w.). Selbst bei Tieck und Heine findet sich noch *Reuter* und sogar die falsche Schreibung *reuten*, die durch die Form *Reuter* hervorgerufen wurde; z. B.

> Durch den Wald im Mondenscheine
> Sah ich jüngst die Elfen reuten (Heine, Bd 1, S. 217).

Aehnlich steht es mit der Form *heurathen* neben *heirathen*, die sich vom 16. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts erhielt, bei den Klassikern nicht selten ist und lange Zeit hindurch neben *heirathen* erscheint; Heine schreibt noch überwiegend *heurathen.* Aehnlich ist *dreust, Dreustigkeit* etc. gegen unser *dreist* etc., so z. B. bei Herder (Längin, S. 18), Goethe, z. B. Faust, V. 6687 f.:

> Doch diesmal ist er von den Neusten,
> Er wird sich gränzenlos erdreusten.

Gottsched u. a. schreiben *schmäucheln* statt *schmeicheln*, Lessing *Käum* und *käumen* statt *keimen* u. s. w. Ebenso wird die Form *eräugnen* statt *ereignen* als dialektischer oder altertümlicher Rest aufzufassen sein in der bekannten Fauststelle (V. 5917 f.):

> Nun wird sich gleich ein Gräulichstes eräugnen,
> Hartnäckig wird es Welt und Nachwelt läugnen u. s. w.

Dieselbe Form findet sich z. B. bei Lessing im „Laokoon“ [1]) S. 250_{11}: *dass jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Theile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, eräugnen* ... Dass die Form *eräugnen* historisch berechtigt ist und die Etymologie des Wortes deutlicher verrät als *ereignen*, das geht uns hier nichts an. Im einzelnen Falle lässt sich darüber streiten, ob eine vom Gewöhnlichen abweichende Form als mundartlich, als unwillkürlicher Einfluss der älteren Sprache, oder auch als beabsichtigt gelehrt aufzufassen sei.

Umgekehrt begegnen uns in Nhd.[18] nicht selten Formen mit *ei*, wo jetzt *eu* durchgedrungen ist. So z. B. bei Lessing *erzeigen* statt des richtigen *erzeugen* an folgender Stelle des „Laokoon“ (Blümner[2] 147_{28}): *Sie hat ... in der Mahlerey die Allegoristerey erzeiget;* Lessing wird das Wort möglicher Weise mit *zeigen* in Beziehung gebracht, *erzeigen* vielleicht in dem Sinne „sichtbar werden lassen“ gefasst haben (vgl. Blümner, S. 484). Doch liegt es wohl näher, die Form durch den sächsischen Dialekt des Dichters zu erklären.

[1]) Lessings Laokoon, herausg. und erläutert von H. Blümner, 2. Aufl. (Berl. 1880).



Jedesfalls ist dieser an der Schreibung *schleidern* für *schleudern* (Laokoon 213_3, 238_{16}) schuld (doch *schleuderte* ebenda 160_2), die aber auch bei Herder u. a., ihrem Dialekt entsprechend, vorkommt (Längin, S. 18); bei Herder findet sich auch *keichen*, das lange Zeit hindurch in Geltung war. Noch heutigestages beobachten wir solches Schwanken zwischen *eu* und *ei* in den Parallelformen *gescheut* und *gescheit*.

5. Ausser diesen Vokalgruppen *e, ä : ö, i : ü, ei : eu* kommen als seltenere Abweichungen von der Norm der jetzigen Schriftsprache in Betracht Schwankungen zwischen *ü* und *ö*, *a* und *o*, *o* und *u* in den Stammsilben der Wörter. So schreiben Schiller und viele sehr andere *dörfen* für *dürfen*, Lessing *missgönstig* für *missgünstig*, Herder umgekehrt *ü* für nhd.[19] *ö* in *Züglіng* statt *Zögling* u. s. w. Statt der schriftdeutschen Form mit *o* gebrauchten Lessing u. a. das ältere *a*,[1]) z. B. in *Mahn* für *Mohn*. Für schriftdeutsches *u* erscheint bei Lessing *o* in *Bollenbeisser*. Eine für sich stehende Form ist *hämtückisch* statt *heimtückisch*, unter Anlehnung an *hämisch* gebildet, von Lessing wiederholt gebraucht: *hämtückische Pfaffen, hämtückische Lügen*.

6. Bei den Vokalen der Stammsilben ist weiterhin Eintritt oder Nicht-Eintritt des Umlauts in allen den Wörtern zu beachten, wo die Schriftsprache schwankt, wo die Schriftsprache einer früheren Zeit von der unsrigen abweicht, oder wo der betreffende Autor sich nicht in Uebereinstimmung befindet mit der Norm seiner Zeit. Beispiele des Schwankens noch in unserer Zeit sind etwa die Parallelformen *funfzig* und *fünfzig*, *funfzehn* und *fünfzehn*, *nutzen* und *nützen*, *gang und gäbe* neben *gäng und gäbe*, *jücken* und *jucken* u. dgl. Bei Herder fehlt der Umlaut (Längin, S. 19) z. B. in den Formen *haushalterisch*, *die nordlichen Völker*, *schlurfen* statt *schlürfen* u. s. w.; zwischen *ausdrucken* und *ausdrücken* schwankt er; er gebraucht den Umlaut in *Täucher* statt *Taucher*, *Freimäurer-Loge* statt *Freimaurer-Loge* (ebenso Lessing) u. dgl. m.

---

[1]) Vgl. v. Bahder, a. a. O., S. 154 ff. und insbesondere S. 167.

2. Die Vokale der Mittel- und Endsilben.

7. Besonders zu beachten ist der Gebrauch oder die Ausstossung des unbetonten *e*. In dieser Beziehung findet noch heutigestages mannigfaltiges Schwanken statt: wir schreiben *mit herzlichem Grusse* oder *mit herzlichem Gruss, des Vaterlandes* oder *des Vaterlands, die Entwickelung* oder *die Entwicklung* u. s. w. Bei allen auf diese Dinge gerichteten Beobachtungen gilt es aufs strengste zwischen prosaischer Schriftsprache und poetischer Sprache zu unterscheiden: denn in der Poesie werden dem Metrum zuliebe noch viele Formen angewendet, die in der Schriftsprache schon längst nicht mehr gebräuchlich sind. Die verkürzten Formen werden meist durch Anlehnung an die Umgangssprache oder an die Mundart zu erklären sein.[1])

Man stelle die Untersuchung derart an, dass man alle von Nhd.[19] abweichenden Formen sich in bestimmte Gruppen teile, und zwar zunächst Formen der Verba, Substantiva, Adjektiva, Adverbia und Partikeln unterscheide. Innerhalb dieser Gruppen sind naheliegende Unterabteilungen, wie z. B. bei den Substantiven die der Masculina, Feminina und Neutra anzubringen. Es ist weiterhin die Stelle im Worte, wo das *e* entgegen der Normalsprache fehlt oder hervortritt, genau zu beachten: auslautendes *e*, nicht auslautendes Flexions-*e*, und das *e* im Wortinnern. Für sich und abgetrennt zu behandeln sind solche Fälle, wo auch in unserer Schriftsprache noch ein Schwanken zu beobachten ist, wie namentlich bei dem Flexions-*e* im Genitiv und Dativ der Masculina und Neutra. Hierbei ist insbesondere die Stelle zu beobachten, welche das *e* zum Hauptton oder zu den Nebentönen des Wortes oder des Sprechtaktes einnimmt. Fälle wie *auf dem Baume* und *im Anfange* sind durchaus nicht als gleichwertig anzusehen, da das *e* im

---

[1]) Ausführliches über die z. T. schwierige Erklärung dieser Dinge gehört in die Grammatik. Ich erwähne hier noch ausdrücklich: Wilmanns, Deutsche Grammatik, Bd. 1, S. 258—274 (Strassb. 1893); Behaghel, in Pauls „Grundriss", Bd. 1, S. 572—76 (das. 1891). Vgl. auch Burdach in den „Forschungen zur deutschen Philologie", Festgabe für Hildebrand, S. 291 ff. (Leipz. 1894).



ersten Beispiel nach dem Hauptton, im zweiten nach dem Nebenton steht.[1])

Der auffallende Gebrauch des *e* wird später bei Erörterung der Nomina und Verba (vgl. Flexionslehre, Substantiva, Absatz 3 und 6; Adjektiva, Absatz 5 und 7, Verba, Absatz 20 und 21) wie auch bei der Wortbildung (Adverbia) nochmals zu berühren sein.

Hier sei noch besonders hingewiesen auf die Beibehaltung oder Unterdrückung des *e* in der Vorsilbe *ge*. Der Gebrauch von Nhd.[19] hat hier meist feste Regeln geschaffen; abwechselnd erscheinen noch *gerade* neben *grade*, doch sagt man stets die *Gerade; Geleise* neben *Gleis*. Aber im 17. und 18. Jahrhundert beobachten wir ein starkes Schwanken, das sich in der poetischen Sprache unserer Zeit noch erhalten hat. So findet sich im klassischen Zeitalter und später noch häufig *gnug* für *genug*, z. B. bei Herder, während Lessing *genug* schreibt. Ebenso ist es mit *gring* für *gering* (noch oft bei Heine). Die längeren Formen *Genade, Gelücke, Gelaube* sind nahezu verschwunden und werden wohl nur noch zu komischer Wirkung verwendet; die verkürzten Formen *gschwind, gscheit* u. dgl. gelten als dialektisch.

8. Besondere Beachtung verdienen die Fälle, wo zwei Silben mit unbetontem *e* auf einander folgen. Hier können entweder beide *e* erhalten bleiben, oder das erste, dem Wortinnern angehörige *e* oder das letzte *e* der Flexion fällt aus. Der Sprachgebrauch von Nhd.[19] stimmt in dieser Hinsicht nicht immer mit dem früherer Zeiten, insbesondere des 18. Jahrhunderts, überein. Namentlich in der Verbindung $e + r + e$ finden wir noch heute ein ziemlich willkürliches Schwanken. Wir sagen *die besseren Bücher, die bessren Bücher, die bessern Bücher*. Das Verhalten der Schriftsteller in dieser Beziehung muss in einer Sprachuntersuchung kurz angegeben werden. Formen wie *etwas Bessers, etwas Aeussers* u. dgl. sind in der Schriftsprache jetzt nicht mehr beliebt, im 18. Jahrhundert waren sie noch recht häufig. Am meisten

---

[1]) Vgl. Behaghel, im Grundriss, Bd. 1, S. 573; Derselbe, Die deutsche Sprache, S. 159 (Leipz. 1886).

begegnen uns diese Formen in den Wörtern *ander* und *unser*. Von *ander* hat sich das Neutrum *anders*, also die ältere Flexionsweise, erhalten in der festgeprägten Wendung *jemand* oder *niemand anders*, wofür man niemals die modernere Form *andres* einsetzt.

In der Verbindung *e + l + e* wich der Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts von dem unsrigen sehr oft ab. Die Erhaltung der beiden *e* ist selten, z. B. *dunkele, eitele, ich vernünftele, ich schüttele*. In manchen Fällen können wir entweder das Flexions-*e*, oder das *e* im Wortinnern unterdrücken; wir sagen *die dunkeln* und *die dunklen, die eitlen* und *die eiteln, verdunklen* und *verdunkeln*, nur wo es darauf ankommt, zu grösserer Deutlichkeit die Flexionsendung zu erhalten, kann nur das erste *e* getilgt werden. So schreibt man *ich handle* neben *handeln, ich schüttle* neben *schütteln*. Im 18. Jahrhundert ging man aber häufig in der Beseitigung des *e* im Wortinnern weiter, als uns jetzt erlaubt ist: man sprach und schrieb *sammlen, stammlen, handlen, wandlen, schüttlen, lächlen, taumlen* u. s. w., Formen, die uns jetzt bereits als fremdartig auffallen, und auf die daher in jeder Untersuchung über die individuelle Sprache wenigstens flüchtig hingewiesen werden muss, zumal die damalige Normalsprache ein unverkennbares Schwanken verrät: Klopstock bedient sich meist der modernen Formen, bei Schiller und Goethe finden wir nicht ganz selten noch die älteren.

9. Besonders zu beachten ist das sogen. Svarabhakti-*e*, das im Nhd. vor *r* zur Erleichterung der Aussprache eintritt nach den Diphthongen *ei, eu, au*. Im 16. Jahrhundert finden sich noch häufig Formen wie *Maur, Feur* und dgl. Im 17. und vollends im 18. Jahrhundert schreibt man bereits überwiegend *Feuer, Mauer, Bauer* etc. Noch nicht zur Herrschaft gelangt ist aber dieses *e* in solchen Formen, wo auf das *r* noch ein unbetontes *e* folgt. Während wir jetzt schreiben die *Mauern, dauern, trauern, erneuern* u. s. w., finden wir bei den Schriftstellern des vorigen Jahrhunderts, z. B. sehr häufig bei Schiller, noch *Mauren, dauren, trauren, erneuren* u. s. w. Selbstverständlich sind solche

Formen, unter entsprechender Erklärung, sorgfältig anzumerken.

10. Neben der Beibehaltung oder Ausstossung des *e* ist die des *a* zu beachten in den Zusammensetzungen der Konjunktion *da* (*dar*). Heute bedienen wir uns meist in der Schriftsprache der volleren Formen *darum, darin, darauf* u. s. w., aber die Umgangssprache und die poetische Sprache haben — ausser wenn das Wort stark betont ist und der Accent auf die erste Silbe verlegt wird — ebenso häufig *drum, drin, drauf* und dgl. Im 18. Jahrhundert beobachten wir ein starkes Schwanken; die unerlässliche Aufzeichnung auch solches scheinbar geringfügigen Thatbestandes bleibt aber vollends wertlos, wenn nicht jede in Betracht kommende Sprachäusserung darauf angesehen wird, ob sie der bequemen Umgangssprache, der gemessenen Schriftsprache oder der poetischen Sprache angehört.

11. Am Schluss dieser Betrachtung darf ein kurzer Hinweis auf die Assimilation proklitischer und enklitischer Wörter nicht fehlen. Die proklitischen Wörter sind die verschiedenen Formen des Artikels, die sich mit den Präpositionen verschmelzen, enklitisch gebraucht wird jetzt nur noch das Pronomen *es*, früher auch *sie*. Wiederum gilt es hier, die drei Hauptgruppen des Sprachlebens, Umgangssprache, Schriftsprache, poetische Sprache streng zu scheiden. Die Umgangssprache macht von diesen Verschmelzungen einen ausgedehnten Gebrauch, die Schriftsprache einen geringeren. Es ist aber charakteristisch für den Einzelnen, einen wie grossen Spielraum er der Umgangssprache gewährt. So muss auch über solche Verschmelzungen wie *auf's* aus *auf das*, *in's, an's, vom, zum* u. s. w. berichtet werden. Auch *auf'm* für *auf dem* (Goethe: *Auf'm Neidpfad*) kommt vor; ja, der Artikel kann ganz verschwinden nach den Präpositionen *in* und *an*, wie in den Redensarten: *in Tag hinein leben, an Tag kommen.*[1]) Von grösster Wichtigkeit ist es natürlich, dass *der, die, das*

---

[1]) Vgl. Burdach, Die Sprache des jungen Goethe, a. a. O., S. 173.

thatsächlich proklitisch gebraucht sind; sobald das Pronomen betont ist und als Determinativum erscheint, kann es selbstverständlich nicht mit der Präposition verschmolzen werden.

Ebenso steht es oder „steht's“ mit dem enklitischen Gebrauch des Pronomens *es*. Der gebildete Schriftdeutsche vermeidet ihn oft, wo ihn der natürlich Sprechende und Schreibende unbedenklich anwendet. Von grösster Wichtigkeit ist aber auch hier nicht nur die Unterscheidung der oft erwähnten drei Hauptgruppen des Sprachlebens, sondern auch wiederum die Betonung und die Bedeutung, die dem Pronomen zukommt. In dem Satze *Ich möchte es gern thun, aber ich kann's nicht* ist die Verschmelzung in *kann's* das Natürlichste; anders aber steht es in dem Satze: *Paul stiess das Kind weg, aber Fritz nahm es auf den Arm.* In dem ersteren Falle bezieht sich das *es* auf den ganzen Satz, in dem zweiten auf das einzelne Wort *Kind*; in dem ersteren ist *es* schwach betont, in dem zweiten stärker. — So sind auch hier die verschiedenen Fälle sorgfältig zu trennen. Ausserdem wird sich die Mundart, die auf die nicht mehr rein dialektische Umgangssprache des Einzelnen einwirkt, in dem Mass dieser Verschmelzungen deutlich verraten. Wir dürfen sicher sein, dass ein Wiener oder Münchener, der sich in seinen Briefen Freiheiten seiner Umgangssprache anzuwenden erlaubt, viel häufiger die verkürzten Formen gebrauchen wird als etwa ein Norddeutscher oder Obersachse.

II. Der Konsonantismus.

12. Auch im Konsonantismus treffen wir selbst bei Schriftstellern, die uns noch zeitlich nahe stehen, auf Abweichungen von der Normalsprache, die teils als mundartliche, teils als altertümliche Sprachformen anzusehen sind, was ja nicht selten auf eins hinausläuft. Vorwiegend auf Rechnung der Mundart kommen Schwankungen zwischen *b* und *p*, *d* und *t*, *g* und *j*, *g* und *ch*; ferner sind zu beachten *s* : *ss*, *s* : *sch*, Ausfall oder Beibehaltung des *r* u. s. w.

b für *p*[1]) schreibt z. B. Lessing in der „Minna von Barnhelm" in dem Worte *Pudel* (Lachm.-Muncker, Bd. 2, S. 183_{30}): der *Budel* wird wohl dem sächsischen Dialekt sein Dasein verdanken; doch schreibt auch Schiller in den „Räubern" (Goedeke, Bd. 2, S. 85_{8}): *zappeln wie ein nasser Budel.* Die Form mit *t* für *d*[2]) hat Lessing mit gelehrter Absicht beibehalten in dem Worte *bedauern*; er schrieb darüber: „*Bedauern*, wenn es so viel heisst als Mitleiden haben, muss *betauern* geschrieben werden; denn es kommt von *trauern. Dauern* heisst *währen, durare.*"[3]) Diese Etymologie Lessings zeugt zwar von naivem Unverständnis, aber die Schreibung des Wortes mit *t* ist historisch richtig und daher auch von Grimm im Deutschen Wörterbuche (Bd. 1, Sp. 1220) gebührend gewürdigt. Haller schreibt *der Tumme, die Tummheit*; noch in unserem Jahrhundert ist die Schreibung *Teutschland* für *Deutschland* in den Kreisen der „teutschtümelnden" Turner als angeblich kräftiger und deutscher sehr beliebt gewesen. Wielands bekannte Zeitschrift hatte im 1. Bande den Titel „Deutscher", vom 2. Bande ab den Titel „Teutscher Merkur".[4]) Umgekehrt finden wir *d* für *t* bei Haller (Horák I, S. 7) in *under, bunden* für *bunten* u. s. w.

13. Nicht selten beobachten wir ein Schwanken, bei Schriftstellern des 18. und auch des 19. Jahrhunderts, zwischen *g* und *j*. Die Form *gäten* für *jäten* findet sich noch bei Voss, Goethe u. a. (DWb., Bd. 4 I, Sp. 1489); Haller schreibt noch *Gähzorn* für *Jähzorn* (Käslin, S. 53), Schiller im „Taucher" (V. 62) *gäh* für *jäh.* Häufiger aber finden wir *j* für nhd.[19] *g*; z. B. *Jauner* für *Gauner* (ein Wort, das erst im 18. Jahrhundert aufkommt) ist bei Goethe, Schiller, aber auch noch bei vielen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts anzutreffen. Haller schreibt (Horák I, S. 7) *jährend* für *gährend*; *jähnen* für *gähnen* ist auch im 19. Jahrhundert nicht selten.

---

[1]) Ausführliches bei v. Bahder, a. a. O., S. 224.

[2]) Vgl. v. Bahder, Abschnitt 10 und 11, S. 239 ff.

[3]) Blümner, a. a. O., S. 547.

[4]) Gottsched hat seiner „Deutschen Sprachkunst", 3. Aufl., S. 637 ff., einen ausführlichen Anhang beigefügt: „Erörterung der orthograpischen Frage: Ob man Deutsch oder Teutsch schreiben solle?"

Für das palatale *ch* treffen wir bei Goethe und vielen andern häufig die Schreibung mit *g*: *das Mädgen, das Liebgen*; sie weist aber nicht auf eine anormale Beschaffenheit des Lautes hin, sondern hat nur graphische Bedeutung. — Ebenso steht es mit Goethes Schreibung *ieder, iemals* u. s. w. für *jeder, jemals* u. s. w., die wohl nur als ein orthographischer Rest aus früherer Zeit zu betrachten ist. — Nicht rein graphischer Natur sind dagegen Abweichungen wie *Kraisse* oder *Kreisse* für *Kreise, in einem Hausse* statt *in einem Hause*, die z. B. bei Schiller u. v. a. noch häufig vorkommen, oder umgekehrt *grose* für *grosse* u. dgl. m.; da der *s*-Laut in weitesten Kreisen auch vor Vokal stimmlos gesprochen wurde, war das Schwanken der Schreibung leicht begreiflich. — Selbstverständlich betreffen auch den Laut selbst, nicht nur die Orthographie, Schwankungen zwischen *s* und *sch* nach oder vor Konsonant; so z. B. schreibt Haller *Gemsch* für *Gemse* (Käslin, S. 30), Heine *der schmaragdene Frühling* statt *der smaragdene* und derselbe *Smollis* (Bd. 1, S. 26) für *Schmollis*.[1])

Ein epithetisches *-t* ist im Nhd. häufig im Auslaut hinzugefügt, wo es die ältere Sprache noch nicht kennt: *gewohnt* = mhd. *gewon, Pallast* = mhd. *pallas, Papst* = mhd. *bâbes* u. s. w.[2]) Diese Erscheinung ist in der früheren Sprache zuweilen auch auf Wörter ausgedehnt worden, wo es Nhd.[19] nicht kennt; z. B. schreiben Haller, Canitz u. s. w. im Anschluss an die Sprache des 15. bis 17. Jahrhunderts *anderst* für *anders*; Grimm erklärt diese Form zwar durch „gleichsam ein Superlativ von *ander*“ (DWb., Bd. 1, Sp. 313), doch diese Deutung ist zweifelhaft. Epithetisches *-t* begegnet uns nicht selten in der Form *Erzt* für *Erz*, z. B. „Laokoon“ S. 253 und 272, aber auch bei Haller, Schiller, ferner in *Harzt* für *Harz* bei Lessing u. dgl. m.

Gelegentliches Schwanken findet sich noch zwischen den Endungen *-ing* und *-ig* in *Pfenning* neben *Pfennig*, während das ältere *Köning* oder *Küning* sich nhd. nur

---

[1]) Götting. Gebrauch; vgl. Kluge, Deutsche Studentensprache, (Strassb. 1895), S. 76 (unter „1813“).

[2]) Vgl. Wilmanns, a. a. O., S. 136.

noch vereinzelt in der älteren Sprache findet und umgekehrt die Form mit *-ig* für nhd. *-ing* in *Messig* statt *Messing* erloschen ist. Aber in einer gewissen Analogie hierzu stehen die Parallelformen *genug* und *genung*, von denen die letztere auch in der prosaischen Schriftsprache des vorigen Jahrhunderts noch sehr häufig erscheint (vgl. Hildebrand im DWb,, Bd. 4 II, Sp. 3488), während sie jetzt nur noch in der Poesie wegen ihrer Brauchbarkeit im Reim ein zähes Leben fristet. Sie ist dialektisch weit verbreitet.

14. Häufigem Schwanken unterliegt, zum Teil noch jetzt, das *r* im Auslaut einsilbiger Wörter und namentlich in Zusammensetzungen mit anderen. Die alte Regel war, dass in Wörtern wie ahd. *dâr, hiar* das *r* abfiel, ausser in Kompositionen vor dem Vokal. So sagen wir *da* statt des alten *dar*; dagegen hat sich *hier* neben seltenerem *hie* wieder Geltung verschafft. Durch Analogie zu den Bildungen mit *r* vor Vokal haben sich nun im Nhd. auch wieder zahlreiche Bildungen mit *r* vor Konsonant entwickelt, die nicht selten neben den älteren, regelrechten erscheinen. So finden wir neben einander *darnach* und *danach, hierbei hierdurch, hiermit, hierher* etc. neben *hiebei, hiedurch, hiemit, hieher*; ebenso sind *hier und da* neben *hie und da* im Gebrauch. Auch solche Formen gilt es sorgfältig zu beachten.

Vom 16. bis zum 19. Jahrhundert zeigt sich ein eigentümliches Schwanken in dem Laute der Stammsilbe des Wortes *fordern*: die nach Grimms Bezeichnung „blöde Form“ *fodern*, die dialektisch weit verbreitet ist, galt z. B. Gottsched (Sprachkunst[3], S. 315) als die allein richtige. Trotz dem offenbaren etymologischen Zusammenhang des Wortes mit *vorder, fort* und *vor* ist die Form *fodern* nicht als falsch zu betrachten: unser Wort *Köder* hat ebenso sein *r* des Stammes verloren: es ist aus ahd. *querdar*, mhd. *querder* entstanden, und *querder, kerder* findet sich auch noch in nhd. Zeit. „Die beiden *r*“, schreibt Hildebrand im Deutschen Wörterbuch, Bd. 5, Sp. 1571, „waren den Sprechenden unbequem und führten das Auswerfen des unbequemsten

ersten herbei."[1]) Im 18. Jahrhundert finden wir nun im Worte *fordern* ein seltsames Gemisch der Formen mit und ohne *r*: bei Gellert überwiegt *fordern*, bei Rabener *fodern*, Goethe scheint *fodern* nur im Reim (zu *modern*, *lodern* etc.), in Prosa aber *fordern* geschrieben zu haben: bei Schiller, Bürger, Rückert u. a. finden wir *fodern* in der Regel oder doch häufig. Herder gebraucht im Simplex stets *fodern*, während er in Zusammensetzungen schwankt (Weiteres bei Längin, S. 20 f.). Selbstverständlich muss jede Untersuchung über die Sprache eines Dichters über die Schreibung dieses Wortes Auskunft geben, doch ist gerade hier streng zu beachten, dass nur kritische Ausgaben, zuverlässige Originaltexte und Handschriften als massgebend zu betrachten sind, da Korrektoren und philologisch unbewanderte Herausgeber nur zu oft die Form *fodern* durch *fordern* ersetzt haben. Heutzutage wird *fodern* bei besseren Dichtern selbst im Reime nur noch selten hervortreten.

Damit dürften die häufigsten Abweichungen erwähnt sein, die wir im Vokalismus und Konsonantismus der Sprache bei den Schriftstellern etwa der letzten zwei Jahrhunderte zu beobachten haben. Vollständigkeit ist nicht das Ziel dieser Darlegungen, sie wollen nur der Untersuchung die Richtung anweisen. Das ganze derartig gesammelte und gesichtete Material muss in statistischen Tabellen in knapper Uebersicht vereinigt werden. Schliesslich müssen die wichtigsten Ergebnisse mit dem verglichen werden, was über die Sprache anderer räumlich und zeitlich nahe stehender Schriftsteller bekannt geworden ist. Wir sehen, es gilt hier vor allem festzustellen, an welchen Sprachdurchschnitt sich der betreffende Dichter anschliesst, wobei die Einflüsse der Mundart und altertümlicher Wendungen, sowie die jetzt nicht mehr lebendigen Eigentümlichkeiten einer älteren Stufe der Gemeinsprache besonders zu berücksichtigen sind; doch auch gelehrte Etymologieen können auf den Lautstand der Sprache eines Schriftstellers

---

[1]) Vgl. Behaghel, Einige Fälle von Dissimilation (in der „Germania", Bd. 23, S. 32, Wien 1878).



von Einfluss sein, wie z. B. in Lessings Schreibung des Wortes *bedauern.*

III. Orthographie.

15. Das Beispiel *bedauern* zeigt bereits deutlich, wie eng die Erörterung über den Lautstand mit derjenigen über die Orthographie zusammenhängt. Natürlich müssen solche Darlegungen in den engsten Grenzen gehalten werden. Aber man darf sie doch nicht ganz übergehen. Das Meiste, was uns in Handschriften und Drucken älterer Zeit in dieser Hinsicht auffällt, war seinerzeit allgemein gebräuchlich und verdient entweder gar nicht oder nur sehr flüchtig angemerkt zu werden. Aber wie wir bei vielen Personen unserer Zeit, insbesondere bei Gelehrten, allerlei orthographische Eigenheiten beobachten können, so natürlich auch bei solchen früherer Epochen. Wollte man etwa in Klopstocks Rechtschreibung während einer gewissen Epoche nicht etwa eine höchst charakteristische Grille erkennen? Man durchblättere nur einmal eine Sammlung seiner Briefe! Wie sonderbar berühren uns Stellen wie etwa die folgende:

> Wär kan anders über di Ortografi denken, als Franklin und ich? Ich bleibe dabei, mein einziges Ferdienst bei der Sache sei, dass ich den Mut gehabt habe, si vorzuschlagen. Ich hatte dies äben geendet, als ich beiligenden Brif fon Gleim bekam. Si wärden gleich sehen, dass doch etwas daran ist, wen ich fon Mute rede. Nun läsen Si (das jetzt überflüssige Blat schicken Si an Voss). Ich seze foraus, dass Si geläsen haben u. s. w.[1])

Doch nicht bloss da, wo so sonderbare orthographische Grillen hervorzuheben sind wie bei Klopstock, sondern auch da, wo leidlich normale Schreibung zu erkennen ist, möge man, wenn auch nur in gedrängtester Kürze, dasjenige zusammenfassen, was uns jetzt auffällig erscheint. Es ist aber überflüssig hervorzuheben, was etwa anzumerken sei: wer etwa ein Schriftstück aus dem Jahre 1750 vornimmt,

[1]) Briefe von und an Klopstock, hg. v. J. M. Lappenberg, S. 308 (Braunschw. 1876).



findet auf den ersten Blick das charakteristisch Abweichende heraus, und es wird auch nicht schwer sein, das Beobachtete in übersichtliche Gruppen zu verteilen. Seltsame Mischung des Alten und allzu Modernen finden wir bei Heine, der z. B. schreibt *Dreyfaltigkeit, bey, sey, fürnemlich, die antique Tragödie* und dgl. mehr, daneben aber *Fikzion, Reputazion* u. s. w. Man könnte sagen, schon in dieser Rechtschreibung offenbare sich die Eigenheit des Dichters, welcher romantische und ultramoderne Richtungen so seltsam unharmonisch verbindet. — Indessen man beachte die Regel, dass es besser ist, über die Orthographie eines Schriftstellers gar nichts zu sagen, als sie zu umständlich zu behandeln: meist wird es genügen, auf einer halben Druckseite das Wesentliche zu skizzieren.

B. Formenlehre.

I. Die Substantiva.[1])

1. In der Substantivflexion können wir fast bei jedem Schriftsteller gewisse dialektische oder altertümliche Eigenarten beobachten. Die nhd. Substantivflexion ist noch in ununterbrochener Entwickelung begriffen: zahlreiche Wörter haben jetzt andere Biegung als vor hundert Jahren; bei vielen kann man noch jetzt schwanken, ob diese oder jene Form die richtigere sei, und der Kenner der historischen Grammatik wird nicht so leicht eine ungewöhnliche Form als Sprachdummheit brandmarken und verurteilen; bei vielen Wörtern leben neben den durchgedrungenen neuen Flexionen die alten in bestimmten Redewendungen noch friedlich fort — ein Zustand, der geradezu verwirrend wirken muss, wenn man nicht im stande ist, durch die Kenntnis der älteren Sprache die vielen Rätsel zu lösen.

Die nhd. Substantivflexion ist dadurch so verwickelt und schwierig geworden, dass sich verschiedene Deklinationsklassen, die im Mhd. noch getrennt waren, mit einander

[1]) Vgl. K. Bojunga, Die Entwicklung der nhd. Substantivflexion (Leipz. Diss. 1890).

verschmolzen haben. Die ältere Scheidung der Substantiva in starke und schwache ist dadurch erweitert worden, dass viele Substantiva im Singular nach der starken, im Plural nach der schwachen Deklination gehen, und dass auch im Singular Mischungen der schwachen und starken Flexion vorkommen; so giebt es im Nhd. drei Hauptklassen der Flexion: die starke, schwache und gemischte.

1. Masculina.

2. Die alten o- und i-Stämme der starken Deklination sind bereits in mhd. Zeit häufig vermischt worden, insofern sich der Umlaut im Plural nicht ganz selten infolge von Analogiebildung auch bei den o-Stämmen zeigt. Dieser Vorgang hat sich im Nhd. nicht allein fortgesetzt (insbesondere bei den im Nhd. auf *-el, -en* auslautenden o-Stämmen), sondern hat sich auch vielfach auf die *n*-Stämme, auf die schwache Deklination, ausgedehnt. Aber die Erscheinung ist noch nicht vollständig abgeschlossen, und so beobachten wir denn in Bezug auf den Umlaut des Plurals Schwankungen sowohl bei Substantiven, die der *o*- und *i*-Deklination, als bei solchen, die der *n*-Deklination angehören.

Wir gebrauchen heutzutage neben einander die Pluralformen *die Bogen* und *die Bögen, die Laden* und *die Läden* (mit Unterscheidung der Bedeutung), *die Boden* und *die Böden* u. s. w. Abweichungen von der Norm der jetzigen Schriftsprache finden sich im 18. Jahrhundert nicht selten. So schreibt Goethe *die Aele* für *die Aale,* Haller (Horák I, S. 9) die *Perlentröpfen, die Brünnen* für *die Brunnen,* Heine *die Schwänenzüge* (Bd. 1, S. 191).

3. Das auslautende Nominativ-*e* der *n*-Stämme und vereinzelter *jo*-Stämme ist im Nhd. in der Regel abgestossen, zum Teil aber auch, sowohl in der prosaischen, wie in der poetischen und vor allem in der Umgangssprache beibehalten worden. So erklären sich Formen wie *der Hirte* neben *der Hirt,* bei Goethe: *der Prälate, der Barbare, der Kamerade, der Mensche,* bei Lessing: *der Narre, der Eremite, der Idiote* u. s. w.

Das Schwanken der Flexion verrät sich nicht minder in andern Kasus. Zahlreiche alte *n*-Stämme haben sich mit den *o*-Stämmen, die vor dem *o* ein *n* hatten zu einer neuen Klasse vereinigt, die sich durch die im Mhd. noch nicht vorkommende Endung *-ens* im Gen. Sing. auszeichnet. Viele Wörter, die dieser neuen Klasse angehören, schwanken in der Endung des Nom. Sing., der bald auf *-e,* bald auf *-en* ausgeht. Wir sagen jetzt *der Name, der Same, der Glaube, der Friede,* aber nicht selten begegnen uns im 18. und auch im 19. Jahrhundert die Nominative mit *-en*: *der Glauben, der Namen, der Frieden* u. s. w. So z. B. verlangt Gottsched diese Form. Herder schreibt *ein Knote* für *ein Knoten, der Lappe, der Klumpe, der Nuzze* für *der Nutzen* (Längin, S. 35). *Der Schade* neben *der Schaden, der Funke* neben *der Funken* gebrauchen wir noch heute nicht selten. *Der Brunne* oder auch *der Bronne* (Heine, Bodenstedt) ist in der poetischen Sprache noch häufig anzutreffen: natürlich gilt es auch hier strengstens zwischen prosaischer und poetischer Sprache zu trennen.

Das allmähliche Werden dieser neuen Flexion verrät sich auch in der Bildung des Genitivs, der manchmal noch auf *-en* statt auf *-ens* auslautet. So schreibt Herder noch *des Gedanken*; umgekehrt sind wohl auch falsche Formen wie *des Fürstens, des Menschens, des Grafens,* die Gottsched (Sprachkunst,[3] S. 235) ablehnend erwähnt, durch Anlehnung an diese Flexion zu erklären; auch Lessing schreibt (Laokoon, Blümner,[2] S. 272) *des Augenzeugens.*

4. Schwankungen zwischen starker und schwacher Flexion beobachten wir nicht selten; so schreiben Haller, Herder, Goethe u. a. *die Sinnen,* Haller *die Knechten, die Dolchen, die Armen (brachia*, Horák, S. 9, Käslin, S. 58). Schiller: *die Spionen,* Schleiermacher: *die Monologen,* Herder: *die Schachten*; umgekehrt die starke statt der schwachen Form Herder in *die Blizzstrahle* neben dem Simplex *die Strahlen* (Längin, S. 36). *Die Trümmern* statt *die Trümmer* finden wir im 18. Jahrhundert nicht ganz selten, z. B. bei Klopstock (*heilige Trümmern des Paradieses,* Messias 18, V. 517); *die Stiefeln* u. dgl. sind auch heutigestages nicht

vereinzelt. Wie schon in mhd. Zeit schwankt zwischen starker und schwacher Flexion das Wort *der Bauer*: während im Plural die schwache Form durchgedrungen ist, wird der Singular teils stark, teils schwach gebildet; man sagt *des Bauern* und *des Bauers* (so z. B. Freytag).

5. Den Plural auf *-er* bilden nur wenig Masculina: *Leib, Geist, Rand, Wurm, Wald, Mann.* Aber im 18. Jahrhundert folgten nicht wenige Wörter dieser Flexion, die jetzt wiederum die *-e*-Form aufweisen. Gottsched (Sprachkunst,[3] S. 241) verzeichnet z. B.: *Dorn—Dörner, Fleck—Flecker, Halm—Hälmer, Kloss—Klösser, Klumpf—Klümpfer, Ort—Oerter, Pflock—Pflöcker, der Schild—die Schilder, Strauss—Sträusser,* wenn er auch in einer viel Sonderbares enthaltenden Anmerkung zugesteht, dass manche dieser Wörter eine andere Flexion zulassen. Umgekehrt findet sich der Plural auf *-e*, wo wir *-er* erwarten, bei Klopstock, Goethe u. a. in dem Worte *Wurm*, so z. B. in der bekannten Fauststelle: *den Würme nagen, Staub bedeckt.*

Besonders zu beachten ist noch die bei schweizerischen Schriftstellern vorherrschende Bildung des Gen. Plur. auf *-n*. So heisst die bekannte moralische Wochenschrift Bodmers *Discourse der Mahlern.* Horák verzeichnet (S. 9 f.) eine grosse Anzahl solcher Formen bei Haller, wie *der Wassergüssen, der Gründen, der Bäumen, der Böcken, der Kriegen, der Siegen* u. s. w.

2. Neutra.

6. Die Neutra gehen meist nach der starken, seltener nach der gemischten Flexion. Von der ursprünglich starken (jetzt zu einem kleinen Teil gemischten) Flexion verraten die *jo*-Stämme ein entschiedenes Bestreben in die Flexion der *o*-Stämme überzugehen, ein Bestreben, das aber im 18. Jahrhundert noch nicht zum Ziele gelangt ist, und das daher zahlreiche Schwankungen zur Folge gehabt hat. So finden wir Neutra mit und ohne auslautendes *-e* nebeneinander, (ebenso wie die *n*-Stämme der Masculina das Nominativ-*e* zum Teil noch, besonders im 18. Jahrhundert, beibehalten). Lessing schreibt z. B.: *das Sinngedichte, das Glücke* und *Unglücke,*

das Gerichte, das Gesichte u. s. w., bei Goethe: *das Genicke, das Geräusche, das Bette,* (Lehmann, Lessings Sprache S. 197; Goethes Sprache, S. 349 f.); „Herder hat Anfangs meist die Formen mit *-e,* wirft es aber“ später ab (Längin, S. 37); Gottsched erlaubt *Gehirn* neben *Gehirne, Geschwür* neben *Geschwüre* (Sprachk.,[3] S. 232), schreibt aber z. B. *das Gemäld, das Geläut* (S. 116), *das Gewölb* (S. 240).

7. Das ursprünglich der *n*-Deklination angehörige Wort *Herz* hat das Nominativ-*e* in der poetischen Sprache bis auf unsere Zeit noch nicht eingebüsst, obwohl bereits Gottsched die Form verpönt; im vorigen Jahrhundert ist sie noch häufig anzutreffen; Schiller schreibt *Herz,* und so gewöhnlich auch Goethe (*Es schlug mein Herz; Herz, mein Herz, was soll das geben* u. s. w.); im 17. Jahrhundert ist *Herze* ganz gewöhnlich (Opitz u. a.). Die starke Flexion des Gen. und Dat. Sing. kommt auch vor, namentlich der Dativ *Herze* bei Schottelius, Lessing, Denis u. s. w., während Gottsched über die Formen *des Herzes, dem Herze* sagt: „So spricht und schreibt kein Mensch“ (Sprachkunst,[3] S. 237). Die schwache Flexion des Genitivs herrscht noch bei Luther, Schuppius, Rist: jetzt ist die gemischte Form *des Herzens* allein noch möglich, selbst in der Poesie.

Das Wort *Ende,* ahd. und mhd. noch oft Masculinum, hat nicht nur bei Luther (vgl. Deutsches Wb., Bd. 3, Sp. 447), sondern auch noch bei Herder den Plural *die Ende* (vgl. Längin, S. 38), aber die schwache Form herrscht offenbar bereits im 18. Jahrhundert vor; so schreibt Schiller im „Don Karlos“ (V. 335 ff.):

> Wie mochte sie (die Natur) die beiden letzten Enden
> Des menschlichen Geschlechtes — mich und ihn —
> Durch ein so heilig Band zusammenzwingen?

8. Besonders häufig sind die Schwankungen bei den Pluralbildungen auf *-er.* Im Mhd. dringt diese Endung erst allmählich durch und ist in der Hauptsache auf die Wörter *ei, huon, kalp, lamp* und *rint* beschränkt. In nhd. Zeit breitet sie sich immer mehr aus, muss aber doch gelegentlich wieder zurückweichen; so hatte sie sich im 18. Jahrhundert

auf manche Wörter erstreckt, wo wir sie jetzt nicht mehr dulden. So z. B. bildet Gottsched (Sprachkunst,[3] S. 240 f.) die Formen *das Gewölb — die Gewölber, das Zelt — die Zelter, das Scheit — die Scheiter, das Kreuz — die Kreuzer* und er bemerkt zu dem letzteren Worte:

Ein gel. Freund machet wider diess Wort die Anmerk. dass das Kreuz 1. bedeute die Trübsal der Christen, und da habe es keine mehrere Zahl. 2. Die Figur von Holz, oder gemalet; und da habe es *Kreuze*. 3. Eine Münze die hiesse einfach schon Kreuzer. Allein, wenn derselbe die katholischen Büsser hören sollte, von dem Schleppen ihrer Kreuzer reden; so würde er an dem *r* in der mehrern Zahl, nicht zweifeln können.

So finden wir auch z. B. bei Schiller Formen wie *die Gewölber, Hemderwaschen* (Bd. 4, S. 18; Umgangssprache), bei Klopstock: *Todtengebilder, Chorhemder, Dinger, Gebilder, Wichter* (Würfl, Herrigs Archiv, Bd. 64, S. 327). Anderseits aber bedient er sich auch nicht selten, um den Ausdruck feierlicher zu gestalten, der Pluralbildungen auf *-e,* wo schon zu seiner Zeit die Form auf *-er* gäng und gäbe war, so z. B. (Würfl, a. a. O., S. 327): *Die Menschengeschlechte, die Hirngespenste, die Grabmahle, die Denkmahle,* sogar *die Todesthale* für *Todesthäler* u. s. w. Am weitesten geht aber in dieser Richtung Richard Wagner, der mit gelehrter Absicht die deutsche Sprache, wenigstens in der Poesie, auf eine frühere Entwickelungsstufe zurückschrauben möchte: Er gebraucht die Plurale *die Kinde* für *die Kinder* und schreibt *mit Kleiden deckt' ich den kleinen Wurm.* In vielen Fällen giebt es ja heute noch ein Schwanken wie bei *Lichte — Lichter, Denkmale — Denkmäler,* dem zum Teil eine Spaltung der Bedeutung sich angeschlossen hat, wie in *Worte — Wörter, Bande — Bänder, Schilde — Schilder.*

3. Feminina.

9. Besonders stark sind die Vermischungen der starken und schwachen Deklination bei den Femininen eingetreten. Die meisten Feminina flektieren im Singular stark und im Plural schwach. Nur die *i*-Stämme, welche durch den

Umlaut im Plural ein genügendes Unterscheidungsmerkmal hatten, sind stark geblieben. Die *â*- und *jâ*-Flexion war schon im Mhd. zusammengefallen, da der Umlaut der *jâ*-Stämme überall durchgedrungen war. So haben wir also im Nhd., abgesehen von den alten konsonantischen Stämmen (*Tochter — Töchter*, *Mutter — Mütter*) nur zwei Paradigmata: *Gabe — Gaben* oder *Arbeit — Arbeiten*, und *Kraft — Kräfte*. Aber die jetzt gemischt flektierenden, ehemals schwachen Feminina behaupten doch gelegentlich noch ihre alte Form. So z. B. in festgeprägten Wendungen wie: *auf Erden*, oder in Zusammensetzungen wie *Erdenkloss*, *Zungenbein* u. s. w. Im 18. Jahrhundert kommt aber die schwache Flexion auch ausserdem nicht ganz selten vor, wenn auch, wie jetzt, vorwiegend in der poetischen Sprache. So bei Haller (Horák, I, S. 9): Gen.: *der Zungen, der Erden, der Schotten* (schweizerisch ist die Form weiblich = *Nachmolke* Weigand,[4] Bd. 2, S, 635); Dat.: *aus Erden, auf einer Säulen.* (Bei Lessing: *von Grund meiner Seelen, des Himmels und der Höllen* (Lehmann, S. 203); bei Schiller: *Festgemauert in der Erden* u. s. w.

Hie und da begegnen uns auch Pluralformen, welche zeigen, dass die Mischung der starken und schwachen Klasse noch nicht vollständig durchgedrungen ist: z. B. bei Herder *alle diese Geschichte* für *alle diese Geschichten* (Längin, S. 40).

Den Gen. Plur. bilden die Schweizer auch von den Femininen auf *-en*: z. B. *der Grüften* (Horák, S. 10), also wie mhd. bei den Femininen der *â*-Stämme.

Die Plural-Bildung auf *-er* kommt bei den Femininen nicht vor; aber als Curiosum sei erwähnt, dass Gottsched schreibt (Sprachkunst[3], S. 241): „Von weiblichen fällt mir nur ein ein einziges bey, nämlich *die Spreu, die Spreuer*; welches doch nicht so oft vorkömmt, weil die einzelne Zahl schon ein vieles bedeutet."

4. Der Plural auf -s.

10. Die Plurale auf *-s*, durch niederdeutschen und französischen Einfluss zu erklären, finden sich bei den Schriftstellern des vorigen Jahrhunderts in Anlehnung an



die Umgangssprache in manchen Wörtern, wo wir sie auch nur in der Umgangssprache dulden, und sogar öfter; so schreibt Lessing nicht nur *Kerls*, das uns auch jetzt nicht ungeläufig ist, sondern auch *die Säbels, die Korporals, die Mädchens* (Lehmann S. 206); Herder bedient sich der auch jetzt weit verbreiteten Form *die Jungens* (Längin S. 41). Bei Eigennamen ist das Plural-*s* auch uns geläufig: *Müllers, Meyers* u. s. w.; so ist auch Lessings Form *die Tellheims* nicht auffällig. Ebenso gebrauchen wir die *s*-Form bei vielen Wörtern die auf langen Vokal ausgehen und sämtlich fremden Urprungs sind, wie *die Uhus, die Gnus, die Zebras, die Kolibris, die Kakadus, die Genies*; wenn sich Herder der letzteren Form bedient, so ist dies also nicht auffällig. Ungewöhnlich sind dagegen die Plurale auf -*s* bei anderen Fremdwörtern, wie *die Salamanders, die Literators, die Schulrektors, die Polyhistors* u. s. w., am ungewöhnlichsten *die Ballads* (Längin a. a. O.), zugleich das einzige Femininum, bei dem mir der Plural auf -*s* bekannt geworden ist: es handelt sich hier offenbar einfach um Uebertragung der fremden (englischen) Flexion. Wir behalten ja auch heute bei vielen Fremdwörtern die Flexion auf -*s* im Plural bei: *die Lords, die Chefs*, und bilden sie auch dort, wo sie die fremde Sprache nicht hat, indem wir sagen *die Bureaus*, während wir *die Bureaux* schreiben.

5. Die Flexion der Fremdwörter.

11. Bei den Fremdwörtern zeigt sich deutlich, wie sehr unsere Sprache noch in der Entwickelung begriffen ist. Wir beobachten bei ihnen noch tagtäglich sonderbare Schwankungen der Flexion. So schreibt man bald *des Dramas* und bald *des Drama*; oft flektieren wir jetzt den Plural der Ursprache des Wortes gemäss: wir sagen *des Themas*, aber im Plural meist *die Themata.* Im 18. Jahrhundert war dieser Prozess noch nicht soweit vorgeschritten, man sagte meist noch *dem Publico*, sogar *des Publici.*

Manche Fremdwörter lateinischen Ursprungs wurden im 18. Jahrhundert allgemein oder vorwiegend in der

französischen Lautform angewendet, so vor allem die Wörter auf *ismus*, wie *Despotism*, *Idiotism* u. s. w. Auch *Prose* statt *Prosa* war weit verbreitet, während *Idea* bei Herder (Längin S. 42) u. a. seltener erscheint.

Natürlich verrät sich auch bei den Pluralbildungen der Fremdwörter das Schwanken der Deklination: viele Wörter werden schwach flektiert, die jetzt die starke Flexion verlangen: *die Affekten* bei Herder (Längin S. 43), Lessing u. a., ebenso *die Attributen, die Organen*; Umlaut, wo er uns jetzt auffällt, in *die Bibliothekäre, die Journäle, die Trinkpokäle* u. dgl. m.

6. Die Flexion der Personennamen.

12. Die Flexion der Personennamen ist im Deutschen seit Jahrhunderten den mannigfachsten Schwankungen unterworfen gewesen. Im Mhd. ist der Zustand noch verhältnismässig einfach und übersichtlich: die Namen werden teils schwach, teils stark flektiert; Pluralbildungen sind noch sehr selten, der Gebrauch des Artikels zur deutlicheren Bezeichnung des Kasus (wie bei uns etwa in dem Beispiel *die Oden des Horaz*) ist noch nicht bekannt.

Dagegen herrscht in neuerer Zeit grosse Verwirrung. Schon die Form, in der die überaus zahlreichen Personennamen fremder Herkunft gebraucht werden, unterliegt grossen Schwankungen. Wir bewahren jetzt die Form der Ursprache in vielen Fällen, wo man sie noch vor hundert Jahren änderte. Wir sagen *Proserpina, Minerva* u. s. w., in vorigen Jahrhundert bediente man sich meist der Form *Proserpine, Minerve*; wir sagen *Charybdis*, Schiller schreibt im „Taucher“ *die Charybde*; wir sagen *Petrarca*, Goethe schreibt im „Tasso“ *Petrarch*; wir schreiben *Odysseus* oder allenfalls *Ulisses* statt *Ulixes*, früher sagte man *Ulyss*; wir schreiben *Neoptolemos*, Schiller *Neoptolem*; Herder schreibt sogar *Sokrat, Alicibiad* (Längin, S. 44) u. s. w. In anderen, häufiger gebrauchten Wörtern, wie *Homer, Hesiod, Horaz, Virgil, Lucian, Philoktet* u. s. w. haben wir die ältere Form bewahrt. Ob diese als eigentlich deutsch anzusehen ist,

darf man bezweifeln. Vielmehr sind es die französischen Formen der Namen, die man unverändert oder mit geringen Aenderungen übernommen hat.

13. Wichtiger aber ist die Flexion. Schon im Mhd. hatten die starken Masculina im Acc. Sing. die pronominale Flexion der Adjektiva angenommen; der Acc. von *Sîfrit* lautete *Sîfriden*. Und diese Form erschien auch gelegentlich im Dativ. So war also der Acc. der schwachen und starken Masculina gleichlautend und der Dativ öfters gleichlautend auf *-en* gebildet. Die Feminina auf *-e* flektierten sämtlich schwach, also auch hier hatten die obliquen Kasus die Form auf *-en*.

Diese Formen auf *-en*, die jetzt mehr und mehr verschwinden, sind im 18. und 17. Jahrhundert noch bei fast allen Schriftstellern im Dat. und Acc. nicht selten: *Lessingen, Goethen, Klopstocken, Schillern*. Längin führt (S. 46) aus Herder folgende Beispiele an: Dat. Sing.: *Gessnern, Ramlern, Lessingen, Winkelmannen, Abbten, Uzen, Homern, Spence'n Voltären*; Acc. Sing.: *Pindarn, Sulzern, Homern*.

Der Gen. Sing. wird bei Masculinen und Femininen in nhd. Zeit höchstens noch vereinzelt auf *-en* gebildet, neben der starken Flexion auf *-(e)s* ist auch hier die gemischte auf *-ens* zur Herrschaft gelangt. Diese gemischte Flexion ist noch jetzt in überwiegendem Gebrauch bei den Femininen auf *-e*: *Mathildens, Helenens, Kriemhildens, Leonorens*, wenn sich auch der ununterbrochene Fluss der Sprachentwickelung in „vornehmeren" Formen wie *Helenes, Leonores* nicht ganz selten verrät. Im vorigen Jahrhundert wurden auch die Personennamen auf *-a* derart gebildet: *Armidens*[1]) u. s. w., und ebenso die geographischen Namen: *Europens* u. s. w. Desgleichen ist diese gemischte Flexion bei allen auf einen Zischlaut ausgehenden Personennamen weit verbreitet: *Maxens, Fritzens, Opitzens, Vossens, Horazens, Lenzens, Leisewitzens*, aber auch hier geht die Entwickelung der Sprache mit Entschiedenheit auf Beseitigung der Endung aus; es gilt heute in weiten Kreisen als gebildeter und anständiger, den Genitiv ohne Endung zu gebrauchen

[1]) Von diesen gingen freilich, wie gesagt, sehr viele im Nom. auf *-e* aus.

und ihn in der Schrift durch einen vielsagenden Apostroph zu kennzeichnen. Besonders bei den Wörtern auf *-us*, *-es* und *-eus* ist die gemischte Flexion abgethan: *Liviussens, Aristotelessens* u. s. w. sagt und schreibt man nicht. Um aber deutlich zu werden, bedient man sich im Genitiv gern des Artikels: *des Livius, des Lucrez,* und dieser Gebrauch des Artikels ist besonders zu beachten, da er in früheren Zeiten weiter verbreitet war als jetzt. So schreibt Lessing (Lachm.-Muncker Bd. 8, S. 43): „Wenn man die Meisterstücke des Shakespear . . . unsern Deutschen übersetzt hätte . . . es würde von bessern Folgen gewesen seyn, als dass man sie mit dem Corneille und Racine so bekannt gemacht hat." Wir würden jetzt schreiben: *die Meisterstücke Shakespeares* und *mit Corneille und Racine.* Aber noch bemerkenswerter ist es, dass man früher bei dem Gebrauch des *des* im Gen. der Eigennamen diese in der Regel noch flektierte: *das Schild des Achills, des Homers, des Alexanders, des Virgils,* Goethes Roman hat den Titel *Leiden des jungen Werthers* u. s. w., ein Gebrauch, der jetzt als fast erstorben zu betrachten ist.[1])

Der Plural von Personennamen wurde besonders im 18. Jahrhundert zur Verallgemeinerung oft gebildet. Am meisten beliebt ist die Flexion auf *-e* und *-s*: *die Stolberge* und *die Stolbergs,* von Eigennamen, die auf einen Zischlaut ausgehen, ist die Bildung auf *-ens* weitverbreitet, doch ohne den Artikel (*Marxens, Buchholzens*); die lateinischen Bildungen die *Ottonen, Scipionen* u. s. w. erstrecken sich nur auf wenige Wörter. Wir sehen, die Flexion des Plurals erduldet in früheren Zeiten keine grösseren Schwankungen als jetzt.

Dagegen sind jetzt bis auf die Umgangssprache erloschen die noch vor hundert und weniger Jahren üblichen besonderen Bildungen auf *-in* für die weiblichen Träger der Eigennamen, wie *Luise Millerin, die Karschin, die Gottschedin* u. dgl.

[1]) In der Sprache der modernsten Schriftsteller kommt dies Genitiv-*s* wieder auf. Vgl. O. Haggenmacher, a. a. O., S. 28.

7. Der Wechsel des Geschlechts.

14. Besondere Beachtung verdient der ziemlich erhebliche Wechsel des Geschlechts der Substantiva. Auch heutigestages beobachten wir noch in manchen Wörtern ein Schwanken, das grösstenteils durch die Anlehnung an die Sprache der Mundart veranlasst ist; so sagt man in manchen Gegenden, z. B. in Sachsen, *der Bauer* für *das Bauer* im Sinne von *Vogelbauer*; man hört *das Koffer* für *der Koffer, der* neben *die Muff* u. s. w. Insbesondere aber dienen verschiedene Geschlechter zur Trennung mehrerer Bedeutungen desselben Wortes, z. B. *der* und *das Schild, die* und *das Erkenntnis, das* und *der Chor*, auch *der* und *das Teil.* Das Werden und Wachsen der Sprache verrät sich uns auch in dieser Hinsicht viel deutlicher, sobald wir unsern Blick auf ältere Stufen der Sprachentwicklung richten. Da erkennen wir, dass viele Wörter im 18. Jahrhundert noch ein andres Geschlecht hatten als heute; und viel deutlicher wird uns dieser ununterbrochene Fluss der Sprachentwicklung, wenn wir auf mehrere Jahrhunderte zurückblicken. Die Ursachen dieses Geschlechtswandels aufzudecken ist Sache des Sprachforschers; der Litteraturforscher, für den die Sprachuntersuchung eine von vielen Aufgaben ist, wird seine Materialsammlungen zu weiterer Bearbeitung an die Vertreter des benachbarten Faches abgeben dürfen.[1]) Nur so viel liegt auf der Hand, dass als wichtigster Faktor des Genuswechsels die Analogiebildung wirkt. Ein Wort richtet sich in seinem Geschlecht nach anderen in der Bedeutung nahe verwandten; oder es richtet sich nach solchen, mit denen es durch äussere Assoziation häufig verbunden wird; oder es richtet sich nach solchen, denen es in der äusseren Lautgestalt ähnlich ist. Aber auch das Bedürfnis, mehrere Bedeutungen eines Wortes zu scheiden, führt zur Trennung des Geschlechtes; weiterhin wirken Unterschiede, die sich in

---

[1]) Vgl. V. Michels, Zum Wechsel des Nominalgeschlechtes im Deutschen. Leipz. Diss. 1889; H. Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte, 2. Aufl., S. 219ff. (Halle 1886).



verschiedenen Dialekten entwickelt haben, auf die Schriftsprache umgestaltend zurück; sodann macht sich der Wunsch, das natürliche Geschlecht (die ursprüngliche Grundlage des Genus-Unterschiedes) wieder zur Geltung zu bringen, bei dem Wandel geltend; und endlich wird es in vielen Fällen nicht möglich sein, etwas anderes als die freie Willkür des Sprachgeistes und der Sprachphantasie für die Umgestaltung als Ursache anzuführen. Das ist eine solche Fülle möglicher Bedingungen, dass im einzelnen Falle eine sichere Entscheidung, worauf die Veränderung zurückzuführen sei, nicht ausführbar ist.

Aber unsere Aufgabe geht auch nicht so weit. Für uns genügt es, wenn wir das Material zusammenstellen und sichten, wenn wir uns fragen, in wieweit der betreffende Schriftsteller von seiner Umgangssprache und seinem Dialekt abhängig ist, in wieweit er altertümliches Genus wieder belebt, in wieweit die Schriftsprache, deren er sich bediente, von derjenigen des 19. Jahrhunderts abweicht; kurz, wenn wir die erwähnten Hauptregeln beachten, die uns immer gegenwärtig bleiben müssen. Insbesondere muss aber aber auch der occasionelle Gebrauch von dem usuellen geschieden werden, d. h. eine gelegentliche Abweichung von dem gewöhnlichen und der gewöhnliche Gebrauch.[1])

15. Wir finden bereits in der Sprache unserer Schriftsteller und Dichter des 18. Jahrhunderts in Bezug auf das Geschlecht zahlreiche Abweichungen von unserem Gebrauch.

So z. B. sagen wir jetzt *der Schrecken*, früher hiess es meist *das Schrecken*, umgekehrt schreibt z. B. Klopstock *der Scheusal* für *das Scheusal*; wir sagen *der Nerv*, Herder u. a. *die Nerve*, wir *der Kleinmut*, Herder u. a. *die Kleinmut*, umgekehrt z. B. Klopstock *der Waise*, wir *die Waise*, wir sagen *die Angel*, Goethe *der Angel*, wir *die Periode*, Schiller, Herder etc. *der Periode* (vgl. dazu Längin, S. 50); Haller schreibt: *die Bach, das Eiter, der Zeug, das Punkt, das*

[1]) Ueber diese von Paul aufgestellte Unterscheidung vgl. dessen „Prinzipien der Sprachgeschichte"², S. 66. Er bedient sich jener Ausdrücke zunächst in Bezug auf den Wandel der Wortbedeutung; dieser wirkt aber auf das Genus zurück.

Fahn, der Zepter, der Gift u. a. (Käslin, S. 59). In der Kanzleisprache des 18. Jahrhunderts waren nach Bischoff[1]) folgende Abweichungen von dem gewöhnlichen Geschlecht üblich: *der Gewalt, der Praxis, der Dictionär, der Tuch, der Project, die Mantel, die Grund, die Forst, die Geheimniss, die Aergerniss, die Urtheil.* Wir scheiden jetzt *der* und *das Schild,* Lessing u. a. sagen auch *das Schild* für *clipeus,* wir sagen *das Hindernis,* Klopstock *die Hinderniss.* Man vergleiche über solche Schwankungen weiterhin die Stellensammlungen bei Würfl, Herrigs Archiv, Bd. 64, S. 328 f.; Lehmann, Lessings Sprache, S. 222 f.; Längin, S. 46 f.; Horák I, S. 8, u. s. w.

II. Die Adjektiva.

1. Der Gebrauch der starken, schwachen und unflektierten Formen des Adjektivs weicht in unserer Zeit von demjenigen des 18. und 17. Jahrhunderts vielfach ab.

Noch heute ist die schwache Flexion im Gen. Sing. des Maskulinums und Neutrums bei dem ohne Artikel oder Pronomen gebrauchten Adjektivum noch nicht unbedingt durchgeführt. Die starke Form hat sich erhalten in Wendungen wie *gerades Weges, gutes Mutes* u. s. w. Die zu Adverbien erstarrten Wendungen *keinesfalls* und *jedesfalls* sind neben *keinenfalls* und *jedenfalls* noch im Gebrauch; dagegen ist *allesfalls* weniger üblich.

Bei den Schriftstellern des 18. und besonders des 17. Jahrhunderts herrscht noch die starke Form vor oder behauptet sich doch noch. Hierbei macht sich jedoch ein Unterschied zwischen den eigentlichen Adjektiven und den Pronominal-Adjektiven geltend: die letzteren wahren beharrlicher die starke Flexion. So z. B. neigt Lessing bereits zur Bevorzugung der schwachen Form beim Adjektivum (*Empfindung körperlichen Schmerzes, voll unwissenden Stolzes* u. s. w.), setzt aber stets beim Pronomen die starke Form ein: *welches Geistes, welches Glaubens* (vgl. Lehmann, Lessings Sprache, S. 197 ff.). Ebenso gebraucht Goethe bei den

[1]) J. N. Bischoff, Lehrbuch des teutschen Canzley-Stils und der Canzley-Geschäfte (Helmstedt 1793).

Pronominaladjektiven „fast immer“ die starke Form (Lehmann, Goethes Sprache, S. 345). Bei den gewöhnlichen Adjektiven schwankt er, scheint aber, der allgemeinen Sprachentwicklung folgend, im Alter mehr die schwache als die starke Form angewendet zu haben; z. B. *weisen Wollens, bunten Schmucks, leichten Webens* u. s. w. (vgl. Knauth, S. 36). Gottsched verurteilt noch durchaus die schwache Flexion: „Es würde falsch seyn, zu sagen, sie sind voll *süssen* Weins“ (Sprachkunst³, S. 253). Das Hin und Her zwischen altem und neuem Brauch hat sich bis ins 19. Jahrhundert, zum Teil bis auf unsere Tage erhalten, und so muss jede individuelle Sprachuntersuchung der in Frage stehenden Erscheinung Beachtung schenken.

Auch im Dativ hat sich diese schwache Flexion eingeschlichen, ohne sich aber behaupten zu können: Schiller schreibt z. B. (Bd. 4, S. 150_{10}) *von so vornehmen Stande*; häufig begegnet man der Wendung *bei weiten* für *bei weitem* u. dgl. m. Schon Gottsched schreibt jedoch: „Es ist falsch: *guten Rathe muss man folgen*; es muss heissen: *gutem Rathe*“, und diese Regel ist unter dem Einfluss der grammatischen Bildung zur unbedingten Herrschaft gelangt.

2. Der Gebrauch des starken Adjektivs nach dem bestimmten Artikel ist uns jetzt ganz fremd geworden. Ebenso galt auch im Ahd. in der Regel nur das schwache Adjektivum nach dem Artikel als zulässig. Aber im Mhd. wird nicht selten auch die starke Form angewendet,[1] und von diesem Gebrauch haben sich zahlreiche Spuren im Früh-Neuhochdeutschen, ja bis tief ins 18. Jahrhundert hinein erhalten. So heisst es mhd. etwa *der listiger man, des lebendiges gotes, deme sigehafteme degene* u. s. w. Auch im Nhd. finden wir noch Formen wie *die gute Reden, dem armem Manne*; doch bereits Gottsched ereifert sich gegen sie. Er schreibt:

Man spricht z. E. *gelehrte* Leute sind einem Lande unentbehrlich; aber nicht die *gelehrte*, oder die *gelehrteste* Leute sind der Meynung; sondern die *gelehrten*, oder die *gelehrtesten Leute* sind etc. Viele,

---

[1] Vgl. Weinhold, Mhd. Grammatik, 2. Aufl., S. 581 ff. (Paderborn 1883).

die diesen Unterscheid nicht wissen, oder bemerken wollen, beissen hier sehr unrecht das *n* ab, sonderlich in gewissen Landschaften, die man daran kennen kann (Sprachkunst[3], S. 251).

3. Sind diese Schwankungen zwischen starker und schwacher Flexion der Adjektiva verhältnismässig beschränkt, so gilt Aehnliches von dem Gebrauch der flexionslosen Form des attributiven Beiworts. Aber hier scheidet sich in höherem Grade die Schriftsprache und die poetische Sprache. Die letztere lässt das unflektierte attributive Adjektivum in vielen Fällen zu, wo es in Prosa unerträglich erscheinen würde. Im Mhd. ist dieser Gebrauch des flexionslosen Adjektivs noch allgemein verbreitet, und zwar erscheint es a) vor dem Substantivum ohne Artikel, b) nach dem bestimmten Artikel, c) nach dem unbestimmten Artikel, d) nach dem Substantivum, welches vom bestimmten oder unbestimmten Artikel begleitet sein kann oder nicht. Diese Fülle der Möglichkeiten ist im Nhd. wesentlich eingeschränkt.

Das flexionslose Adjektivum vor dem Substantivum ohne Artikel ist in Prosa nur noch in einigen festgeprägten und erstarrten Redensarten und wohl nur bei Neutren bewahrt, wie in *gut Ding will Weile haben, auf gut Glück, baar Geld* u. dgl. In der Poesie ist dieser Gebrauch aber bei allen drei Geschlechtern noch ziemlich weit verbreitet, wie z. B. *schön Susschen* (Bürger), *traut Geselle, lieb Kindchen, selig Weib.* Formen wie *jung Siegfried* u. dgl. erscheinen uns zwar bereits als altertümlich, sind aber in der poetischen Sprache wieder lebendig geworden. Besonders wenn ein von dem Substantiv abhängiger Genitiv vorausgeht, ist diese unflektierte Form sehr häufig: *der Sonne glühend Bett, der Birnen süss Geschlecht, des Weibes tödtlich Wort* u. s. w. (Horák, S. 11).

Häufiger noch ist die flexionslose Form in poetischer Rede nach dem unbestimmten Artikel anzutreffen, doch auch ganz überwiegend bei Substantiven sächlichen Geschlechts: *ein fromm Gesicht, ein heilig Wort, ein golden Gewand, ein weiss Gewölk* u. dgl. m. Zahlreiche Beispiele dieser Art führt Horák aus Haller an (S. 11): *ein schüchtern Gemsch, ein heimlich Feuer, ein nah Gebürg* u. s. w.

Dagegen berührt es uns fremdartig, wenn wir dem flexionslosen Adjektiv nach dem bestimmten Artikel begegnen: *das süss Bekenntnis*, *das seltsam Gemach* u. dgl. sind jetzt ungewöhnliche Bildungen.

Am häufigsten begegnet uns das nachgestellte flexionslose Adjektivum, freilich nur noch in der Poesie, und auch hier ist es, wegen des Missbrauchs, den man damit getrieben hat, in etwas übeln Ruf gekommen: Wendungen wie *der Winter kalt, die Rose rot, das Mägdlein schön* u. dgl. m. sind bei zahlreichen Dichtern anzutreffen.

4. Wie nach dem bestimmten Artikel so folgt nach den stark flektierten Pronominaladjektiven (Possessiva, Demonstrativa etc.) die schwache Form des Adjektivs. Aber ein Schwanken beobachten wir bis auf unsere Zeit nach den Quantitätsadjektiven oder unbestimmten Zahlwörtern wie *einige, manche, viele, alle, keine*; wir finden neben einander *alle gute Bücher* und *alle guten Bücher, keine geringe Schwächen* und *keine geringen Schwächen*, wenn auch in diesen Fällen die schwache Flexion jetzt vorherrscht. Nach *einige, mehrere, etliche, manche, viele, wenige* ist jetzt die starke Form noch in überwiegendem Gebrauch. Auch diese Dinge dürfen in einer Sprachuntersuchung nicht übersehen werden.

Die Quantitätsadjektiva erheischen aber noch deshalb besondere Beachtung, weil ihre eigne Flexion manchem Wandel unterlegen ist. So schwankt insbesondere die Behandlung der Wörter *wenig, viel* und *all.* Während *etwas* und *genug* stets unflektiert bleiben, treten *wenig, viel* und *all* sowohl in flektierter als unflektierter Form auf. *Viel* ist bekanntlich ursprünglich das substantivierte Neutrum und verlangt daher das Substantivum, zu dem es gehört, in früherer Zeit im Genitiv neben sich. Aber die Auffassung des *viel* als Substantivum ist früh verblasst, und das Wort hat sich als unflektiertes Adjektivum erhalten, woneben die flektierte Form mehr und mehr nach Geltung ringt. Wir sagen *ich habe mir viel* oder *ich habe mir viele Mühe gegeben*; *er hat viel Geschichten erzählt* oder *viele*; *er hat mit viel Worten wenig gesagt* oder *mit vielen* u. dgl. m.

Die unflektierte Form ist im 18. Jahrhundert noch weiter verbreitet als jetzt; der Gebrauch verdient also Beachtung (vgl. Längin, S. 52; Lehmann, Lessing, S. 190). Ebenso wie mit *viel* steht es mit *wenig*; wir sagen *mit wenig Worten* oder *mit wenigen Worten* u. s. w.

Am wichtigsten aber erscheint die Behandlung des Wortes *all.* Vor dem Artikel oder einem Pronomen bleibt *al* in mhd. Zeit unflektiert, gleichgültig, welche Form darauf folgt: *in al der werlte, al sîn gelâz* u. s. w. Dasselbe gilt noch jetzt, wir sagen *all das Gute*, und auch noch *in all den Fällen* u. s. w. Daneben aber erscheint die flektierte Form: *in allen diesen Fällen.* Ausserdem ist weit verbreitet die etwa seit dem 16. Jahrhundert geläufige erstarrte Form *alle.* So kann man auch sagen *in alle diesen Fällen, alle das Gute.* Diese Form *alle* ist im 18. Jahrhundert die häufigste: Lessing (Lehmann, S. 186), Goethe (Lehmann, S. 348), Herder (Längin, S. 52), E. v. Kleist u. a. bedienen sich ihrer; sie ist durch Luther in Umlauf gekommen und scheint mitteldeutsch zu sein.[1]) Bei Lessing, Goethe u. a. wechselt der Gebrauch dieser erstarrten unflektierten Form *alle* mit den flektierten Formen; bei Lessing überwiegen sogar die letzteren. Ja, er bedient sich ihrer in der Form *von allem dem,* während doch heute *bei alledem, trotz alledem* als Regel gilt. — Das Wort ist, wie Paul darlegt, von Hause aus als prädikatives Attribut gebraucht. Dieser Gebrauch lässt sich z. B. erkennen in *die Klagen sind alle verstummt*; durch ihn erklärt es sich auch, dass *all,* wo es voransteht, vor den Artikel oder das Possessiv- oder Demonstrativpronomen tritt.

5. Die unflektierte Form der Adjektiva ging bei den *jo*-Stämmen im Mhd. auf *-e* aus. Diese Endung ist im Nhd. in vielen Fällen abgefallen. So z. B. hiess es früher *laere*, jetzt *leer*, früher *gemaeze*, jetzt *gemäss*, früher *spaete,* jetzt *spät.* Dieser Prozess ist wiederum noch nicht vollständig zum Abschluss gekommen, und infolge dessen

---

[1]) Vgl. den Artikel *all* in Pauls „Deutschem Wörterbuch“, S. 11 (Halle 1896).



beobachten wir allerlei Parallelformen und Schwankungen.[1]) Wir haben neben einander *trüb* und *trübe*, *mild* und *milde*, *still* und *stille* u. s. w. Vor 100 und 200 Jahren bewahrten aber noch manche Wörter das *-e*, denen wir es jetzt, wenigstens in der Schriftsprache, nicht mehr zuerteilen. So finden sich *feste*, *feuchte*, *reine* u. dgl., die sich ja in den Mundarten noch vielfach erhalten haben. Dem Reim oder Metrum zu Liebe werden wohl auch gelegentlich Adjektiva mit diesem auslautenden *-e* bedacht, denen es von Rechts wegen nicht zukommt; so z. B. bei Scheffel im „Trompeter von Säckingen" (41. Aufl., S. 216, Stuttg. 1875): *Herr Vetter, ihr seid grobe!*

6. Auch bei der Steigerung der Adjektiva beobachten wir mancherlei Schwankungen: die nhd. Endungen *-er* und *-est* für den Komparativ und Superlativ gehen bekanntlich auf ahd. *-iro* oder *-ôro*, *-ist(o)* oder *-ôst(o)* zurück. Eine sichere Regel darüber, welcher Steigerungsart ein einfaches, nicht durch Abteilungssilben gebildetes Adjektivum zuzuerteilen sei, giebt es nicht (vgl. Braune, Ahd. Gr. § 261). So erklärt es sich leicht, dass wie in mhd. Zeit, so auch in nhd., manche Adjektiva in den Steigerungsfällen den Umlaut sowohl annehmen können als nicht. Wir haben z. B. neben einander die Formen *gesunder* und *gesünder*, *blasser* und *blässer*, *glatter* und *glätter* u. dgl. m. Die einfachen Adjektiva mit dem Stammlaut *au*, wie *lau*, *laut*, *traut* und die abgeleiteten haben den Umlaut nicht; nur *bläuer* erscheint neben häufigerem *blauer*. Im ganzen geht die Tendenz der Sprache neuerdings dahin, den Umlaut wieder zurückzudrängen. Im 18. und 17. Jahrhundert beobachten wir ihn noch in vielen Wörtern, wo wir ihn jetzt nicht mehr dulden. Gottsched bildet z. B. von *stolz* die Form *stölzer*, *der stölzeste*, von *voll* die Form *völler*, *der völleste* (Sprachkunst,[3] S. 258). Umgekehrt fehlt der Umlaut gelegentlich in Wörtern, wo wir ihn jetzt nicht entbehren können. Längin führt aus

[1]) Schon in mhd. Zeit gab es solche Schwankungen: *gaehe* — *gâch*, *dicke* — *dic* u. s. w.; diese Nebenformen ohne *-e* sind aber Reste der alten *i*- und *u*-Flexion (Paul, Mhd. Gr.[3] § 139, Anm. 2).

Herder an das auch uns geläufige *schwärzer,* aber *der schwarzeste* (S. 53). Das Adjektivum *klar,* dem wir jetzt in den Steigerungsfällen niemals den Umlaut geben, wurde im 18. Jahrhundert oft mit ihm gebraucht; so schreibt Herder *klärer,* Lessing *klärste* (Lehmann, S. 207); Schiller schreibt an einer Stelle des „Don Karlos" in der Thalia-Fassung (V. 3807, Goedeke Bd. 5 I, S. 183): *O es ist klarer als das Licht,* aber in einer anderen Fassung[1]) lautet dieselbe Stelle: *O es ist klärer als das Licht.* Auch bei der Beobachtung eines solchen Thatbestandes ist natürlich die dialektische Umgangssprache und die poetische Sprache sorgfältig von der Schriftsprache zu trennen. Wenn z. B. Heine den Komparativ *nasser* statt des gewöhnlichen *nässer* gebraucht, so wird er die seltenere Form wohl nur dem Reime zu Liebe (auf *Wasser*) angewendet haben (Bd. 1, S. 102).

7. Ueber die Ausstossung des *e* in den flektierten Formen des Komparativs, z. B. in *grössrer* für *grösserer, bängern* für *bängeren* haben wir schon bei der Lautlehre gesprochen (S. 432ff.). In ähnlicher Weise wird das *e* in dem *-est* des Superlativs nicht selten ausgestossen. Wir sagen in der Schriftsprache *der mildeste, der geschwindeste,* aber *der schmalste,* nicht *der schmaleste* u. s. w. Nach Dentalen (*d, t*) und den Zischlauten *z, s* wird das *e* bewahrt. Aber die Umgangssprache und die poetische Sprache bedienen sich auch hier nicht selten der verkürzten Form; so schreibt Goethe *den süssten Weihrauch,* doch wir empfinden dies als etwas ungewöhnlich. Nur die Form *grösste* ist für das gewähltere *grösseste* allgemein durchgedrungen und schon im 18. Jahrhundert die herrschende geworden. Gottsched schreibt zwar in der 3. Auflage der „Sprachkunst" (S. 258) noch *grösseste.* Nach *sch* tritt nicht selten Assimilation ein, die sogar in amtlichen Vorschriften gefordert worden ist, z. B. *zauberischte* für *zauberischste.* Nach nebentoniger Silbe ist die Unterdrückung des *e* unerlässlicher als nach der haupttonigen Silbe der einfachen Adjektiva: statt

[1]) Minor, Aus dem Schiller-Archiv, S. 92 (Weimar 1890).



einfachste, verworrenste ist die vollere Form seit langer Zeit ausser Gebrauch.

III. Die Zahlwörter.

1. Die Schwankungen in der Bildung der Zahlwörter, die wir bei den Schriftstellern der vorigen Jahrhunderte beobachten, sind z. T. auffallend, aber leicht zu übersehen. Die Scheidung des Geschlechtes von *zwei* ist noch bis tief ins 18. Jahrhundert weit verbreitet; Gottsched verlangt sie (im Masc. *zweene*) noch als Regel (Sprachkunst,[3] S. 267); aber das Sprachgefühl drängte dahin, dass das *zween* und *zwo* beseitigt werde. Interessant ist die Zusammenstellung, die Längin (S. 54 f.) über Herders Gebrauch giebt: bald bedient sich dieser des *zween* und *zwo,* bald nicht; so z. B. schreibt er im Jahre 1765 *zwo Ausgaben, zwo Kleinigkeiten,* in Uebereinstimmung mit dem älteren Gebrauch, im nächsten Jahre aber z. B. *zwei Schwestern* neben *zwo Sprachen, zwei so ehrwürdige Greise* neben *zween Künstler* u. dgl. m. Auch Goethe und Schiller schwanken; ersterer schreibt z. B. über *zwo wichtige biblische Fragen* u. s. w., und bei letzterem kommen alle Formen *zween, zwo, zwei* nicht selten vor. Aber sein Sprachgefühl unterscheidet das Geschlecht dieser Formen nicht mehr deutlich; er gebraucht die Form *zwo* auch beim Masculinum und Neutrum: *zwo Freunde* statt des alten richtigen *zween*; noch in dem „Gang nach dem Eisenhammer" schrieb er ursprünglich *Und zwoen Knechten winket er*[1]); im „Macbeth" *zwoer Schwimmer Kampf* u. s. w. Für das Neutrum steht *zwo* bei ihm z. B. in *zwo Geschöpfe, zwoer Herzen, zwo Frauenzimmer.* Dieser fehlerhafte Gebrauch verrät uns deutlich, dass die alten Formen nicht mehr recht lebendig waren. — Auch die Bildungen *zweener, zwoer* im Genitiv, *zween, zwoen* im Dativ, die das Mhd. noch nicht kennt, sind im 17. und 18. Jahrhundert nicht selten.

2. Die Zahlwörter werden in der älteren Sprache noch häufig flektiert, wo wir sie jetzt unflektiert gebrauchen. Folgt noch ein Substantiv auf die Zahl, so wählen wir jetzt

---

[1]) Vgl. Werke (Goedeke) Bd. 11, S. 250 (Fussnote).



die unflektierte Form, ausser im Genitiv von *zwei* und *drei*, wenn der Artikel fehlt; also z. B. *von fünf Menschen*, aber *zweier Bücher*, *der zwei Bücher*; folgt kein Substantiv, so ist die flektierte Form im Dat. bei vielen Zahlen auch jetzt gewöhnlich (z. B. *mit sechsen*, *mit zwanzigen*), während man die isolierte Form des Genitivs ausser von *zwei* und *drei* lieber vermeidet (*fünfer* u. dgl. ist nicht üblich). Den Nominativ und Akkusativ der Zahlen *zwei* bis *zwölf* auf *-e* zu bilden, ist in der Umgangssprache noch jetzt Brauch (*dreie*; *alle neune*; *fünfe* u. s. w.) aber in der Schriftsprache nicht. Doch diese vornehmeren kurzen Formen lassen die Dichter des vorigen Jahrhunderts oft vermissen; Lessing schreibt *zweie*, *fünfe*, *sechse*, *achte*, *elfe* (vgl. Lehmann, S. 192 ff.); ähnlich steht es bei Herder (Längin, S. 56) u. a.

Neben *zehn* (und *zehne*) findet sich noch im 18. Jahrhundert nicht selten *zehen* (Goethe: *an die zehen Jahr*); *eilf* wurde in früherer Zeit bis in unser Jahrhundert mit *i* geschrieben (ahd. und mhd. *einlif*), aber wohl schon seit langem *elf* gesprochen, (vgl. DWb., Bd. 3, Sp. 109 und 413, wo bereits bei Seb. Brant und Seb. Frank die Schreibung *elf* nachgewiesen ist). Für *dreissig* finden wir häufig *dreizig*, z. B. bei Heine; durch die Angleichung an *zwanzig*, *vierzig* leicht zu erklären, dialektisch weit verbreitet.

3. Die Ordinalzahl *der zweite* ist erst in nhd. Zeit allmählich zur Herrschaft gelangt; Luther gebraucht noch *der andere*: *das andere Buch Mose*, *das andere Gebot* u. dgl. Noch heute sagen wir *anderthalb* und auch Wendungen wie *ein andrer Orpheus* (Schiller) für *ein zweiter Orpheus* sind uns noch ziemlich geläufig.[1]) Aber im wesentlichen ist das *ander* in dem alten Sinne erloschen; über einen Rest dieses Gebrauchs bei Herder vgl. Längin, S. 55. Gottsched erklärt *der andere* im Sinne von *secundus* bereits für „falsch“.

Im 18. Jahrhundert wurde die Scheidung der Geschlechter in *zween*, *zwo*, *zwei* oft auch auf die Ordinalzahl ausgedehnt: man gebrauchte bei weiblichen Substantiven die Form

---

[1]) Vgl. Paul, Deutsches Wörterbuch, S. 17 (Halle 1896).

zwote. Gottsched ereifert sich freilich hierüber: „Man merke“, schreibt er, „dass es eine unnötige Spitzfindigkeit ist, wenn einige im weiblichen Geschlechte sagen wollen, der *zwote.* Denn wenn dem also wäre, so müsste es auch im männlichen Geschlechte heissen, der *zweente,* welches aber abgeschmackt wäre. Auch der *zwete,* oder *zweete,* kann keine statt finden,“ (Sprachk.,[3] S. 270). Gleichwohl ist *zwote* häufig anzutreffen, z. B. bei Schiller: *zwote Auflage, zwote Bestürmung, zwote Verwandlung* u. dgl. m.[1])

IV. Die Pronomina.

1. Auch die Flexion der Pronomina zeigt uns, wie unablässig die Sprache sich weiter entwickelt und verändert. Vor 150 und 100 Jahren waren noch viele Formen im Umlauf, die jetzt kaum noch in der poetischen Rede angewendet werden können. Neuerungen in dem syntaktischen Gebrauch der Fürwörter werden uns später beschäftigen, die Formen selbst lassen auch manchen Wandel erkennen.

1. Das Personalpronomen.

Die Formen *meiner, deiner* statt *mein* und *dein* haben sich durch Anlehnung an den Plural *unser* und *euer* entwickelt; an sie hat sich dann die Form *seiner* (*sîn* ursprünglich nur reflexiv und ungeschlechtlich) angeschlossen. Die alten Formen *mein, dein, sein* haben sich in der Poesie und in Zusammensetzungen wie *Vergissmeinnicht* u. s. w. erhalten. Wir finden sie bei fast allen Dichtern und nicht selten in unmittelbarer Nachbarschaft der neuen Formen; z. B. bei Gellert: *Der Herr hat mein noch nie vergessen, Vergiss, mein Herz, auch seiner nicht.*

Aber der Genitiv Plur. *unser* und *euer* ist nicht selten in unschöner Weise auch noch durch die Endung *-er* erweitert worden. In der Umgangssprache sind Formen wie *unserer, euerer* als Personalpronomen nicht ganz selten; sie erklären sich durch Vermischung mit den Possessiv-

[1]) Vgl. Goedekes hist.-krit. Ausg. Bd. 5, I, S. CCXIII.

pronominibus; und auch gute Schriftsteller haben sich ihrer nicht immer enthalten. Schiller schreibt in der Regel *unser,* aber es kommen bei ihm auch vor die Wendungen *unserer acht, wie viel sind unserer* (Goedeke 5, I, S. CLII); Klopstock schreibt: *wenn eurer viel sich durcharbeiten*; Goethe: *denn es ist ein löblicher Stolz, eurer werth zu sein*; E. v. Kleist: *der Verlust eurer.* Der älteste Beleg für diesen Gebrauch oder Missbrauch findet sich bei Opitz: *die ganze zeit uber, als ich ewerer in Mauritanien gewartet habe* (vgl. DWb., Bd. 3, Sp. 1191, Art. „Euer").

2. Der Gen. Sing. des geschlechtlichen Pronomens *er, sie, es* lautete im Masc. und Neutr. früher *es.* Im Masc. ist diese Form durch das reflexive *sein(er)* verdrängt worden. Im Neutr. hat sie sich in vielen Redensarten erhalten, (in denes *es* heutigestages aber in manchen Fällen als Akkusativ aufgefasst wird), so z. B. *ich bin es zufrieden, ich erinnere mich's nicht mehr.* Dieser Gebrauch war in früherer Zeit viel weiter verbreitet[1]) und zwar bei Substantiven, (z. B. *ich will es Acht haben*), Adjektiven (z. B. *wir sind es verlustig*) und bei Verben (z. B. *lass es Gott walten*). Noch im 18. Jahrhundert ist der Gebrauch viel weiter ausgedehnt. So schreibt Bürger:

> Lass fahren, Kind, sein Herz dahin,
> Er hat es nimmermehr Gewinn. („Lenore").

Lessing: *so wenig sie es auch werden Wort haben wollen*; *er selbst ist es nicht in Abrede*; *ob Garrik es nicht nicht vermögend war* (Lehmann, S. 247 f.). Goethe: *Du hast's auch Ursache gehabt* u. s. w.

3. Beachtung verdient noch der Dativ des Reflexivpronomens. Jetzt wird allgemein die alte Akkusativform *sich* auch für den Dativ Sing. und Pluralis verwendet: *der Mann hat sich geschadet, die Leute haben sich geschadet.* Im Ahd., Mhd. und in der älteren nhd. Sprache, auch z. B. gelegentlich noch bei Lessing, waren statt dieses *sich* die Formen des geschlechtlichen Pronomens der dritten Person

---

[1]) Vgl. den ausführlichen Artikel „Es" im Grimmschen Wörterbuch, Bd. 3, Sp. 1126 ff.

ihm, ihr, ihnen im Gebrauch. So heisst es in Luthers Bibelübersetzung: *sie haben ihnen ein gegossen Kalb gemacht*; *wer verständig ist, der leszt ihm raten* (Sprüche Salomonis 1, 5); *andern hat er geholfen, und kan im selber nicht helfen* (Matth. 27, 42); bei Zesen: *man kan ihm leicht einbilden, wie dem guten Ruben zu muthe gewesen*; bei Lessing: *Wer sich Knall und Fall ihm selbst zu leben nicht entschliessen kann* („Nathan", V. 718 ff.), und noch bei A. W. v. Schlegel in der Uebersetzung des „Kaufmanns von Venedig": *Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst* (Worte Lorenzos zu Jessica, Anfang des 5. Aktes). — Längst veraltet und vorwiegend in alemannischen Quellen anzutreffen ist die Form *ihro* für *ihr* im Dativ. Sing. Fem. und im Gen. Plur. des geschlechtlichen Personalpronomens. Z. B. *Eur. Königl. Majestät . . . wollen allergnädigst erlauben, ihro hierdurch alleruntertänigst zu eröffnen* (vgl. Grimms Wb., Bd. 4 II, Sp. 2058).

2. Possessiva.

4. Für *mein, dein, sein, ihr* als prädikatives Attribut, z. B. in der Redensart *das Buch ist mein* erscheint gelegentlich auch die schwach flektierte Form; so z. B. bei Lessing (Lehmann, S. 248): *wenn das Dokument meine (sein) soll, so ist sie um so viel mehr Ihre*; *mein halbes Vermögen ist Ihre*; *dass das, was mein ist, auch Ihre ist*; ebenso Schiller im „Don Karlos": *Triumph, Toledo! der Monarch ist Ihre* (Thalia-Fassung, V. 1724); Gellert: *die Adrienne ist so gut als Ihre*; Goethe: *so lang die Tasche noch das bisschen Geld verwahrt, ach, das ist alles ihre*; ja Goethe bildet sogar einen Komparativ von diesem *ihre*: *Stella ist schon ihre, wird durch das Schreiben immer ihrer* (vgl. DWb. 4 II, Sp. 2054). Diese Formen sind zweifellos nicht zu billigen. Grimm schreibt im Deutschen Wörterbuch (Bd. 2, Sp. 910): „Unerträglich ist hier auch die schwache Form, die man zuweilen hört und die Steinbach 1, 259 gelten läszt, *der topf ist deine, das buch ist deine.*"

5. Nicht selten finden wir bei den Schriftstellern des vorigen Jahrhunderts das Possesivpronomen *ihro* vor einem

Titel, insbesondere auch in der Anrede, z. B. *Ihro Majestät*, wofür wir jetzt sagen *Euer Majestät*. Dieser altertümelnde Gebrauch ist, in Anlehnung an das gleich zu erwähnende *dero*, erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts aufgekommen. Justi schreibt 1755 in seiner „Anweisung zu einer guten deutschen Schreibart“, S. 20 (vgl. Deutsches Wörterbuch, Bd. 4 II, Sp. 2058): „wir müssen ... das neue Canzleiwort *ihro* und *ihrer* anwenden, welches unsrer heutigen art der anreden in der dritten Person des Mehrzahl gemäsz ist, und welches gleichfalls ohn unterschied des geschlechts bei der hohen person statt finden musz.“ Die Form *ihro* bleibt in allen Fällen unverändert, im Singular und Plural. Wir begegnen ihr sehr häufig. So in der „Minna von Barnhelm“: *ich bin gewisz versichert, dass Ihro Gnaden keine Ungnade ... auf mich geworfen haben*; bei Goethe: (*Abt.*) *Wo seid Ihr her, hochgelahrter Herr?* (*Olearius.*) *Von Frankfurt am Main, Ihro Eminenz zu dienen.* Sehr häufig bei Schiller, besonders im „Don Karlos“ u. s. w.

3. *der, die, das.*

6. Das Pronomen *der, die, das* hat in der jetzigen Schriftsprache verschiedene Formen, wenn es substantivisch oder adjektivisch gebraucht wird. Der adjektivische Gebrauch liegt vor beim Artikel und Demonstrativpronomen, die sich nur durch die verschieden starke Betonung unterscheiden: in *dér Mann* (d. h. *dieser* Mann) ist *der* Demonstrativum, in *der Mánn* ist es Artikel. Beim substantivischen Gebrauch werden die erweiterten Formen *dessen, deren* und *denen* angewendet. Aber hier zeigt sich wieder, dass die Entwickelung der Sprache langsam und unter mannigfachen Schwankungen vor sich geht: die Form *des* des absoluten Pronomens, meist *dess* geschrieben, sowie *der* finden sich bei den Schriftstellern des vorigen Jahrhunderts noch häufig; so heisst es in der „Bürgschaft“: *Des rühme der blut'ge Tyrann sich nicht*; im „Tasso“ (V. 1341): *Die Krone, der mein Fürst mich würdig achtete*; im „Gang nach dem Eisenhammer“ (V. 105): *Des freut sich das entmenschte Paar*;

im „Lehrling der Griechen“ (V. 24): *Dess, der Ehre vergeudet* u. s. w. Geläufig ist uns noch die Form *des* in Zusammensetzungen wie *deswegen, deshalb, indes.*

7. Der Gen. Plur. *derer* wird jetzt nur als sog. Pronomen determinativum verwendet, d. h. nur dann, wenn ein Relativum folgt; also z. B.: *das ist die Ansicht derer, die noch hoffen können* u. dgl. Ferner gebraucht man *derer* in Formeln wie *das Geschlecht derer von Logau* (vgl. Paul, DWb., S. 91). Diese Scheidung von *deren* und *derer* ist in der älteren Sprache noch nicht regelmässig durchgeführt. So heisst es bei Weckherlin:

> Der Herr, der Helfer aller deren,
> Die ihn anrufen, lieben, ehren . . .

wofür wir jetzt *derer* setzen müssten. (Vgl. DWb. Bd. 2, Sp. 956). Auch erscheint *derer* gelegentlich bei adjektivischem Gebrauch des Pronomens, wo wir jetzt *der* sagen müssten; z. B. bei Klopstock: *die Abschaffung derer Gesetze, welche die Republik* (ebenda).

8. Die Form *dero* ist, ähnlich wie *ihro,* wieder aufgefrischt worden, nachdem sie im Mdh. ausser Gebrauch gekommen war. Sie erscheint im 16. und 17. Jahrhundert wieder für das demonstrative *deren, derer* und *der* und wird durch die Kanzleisprache in Umlauf gebraucht. Die Form ist aber insbesondere für das possessive *Ihr* und *Ihre* in der unterwürfigen Anrede beliebt geworden und bleibt hier in allen Kasus unverändert. So z. B. bei Gellert: *Uebrigens bitte ich um dero mir schätzbare Liebe*; bei Iffland: *dero Herr Sohn*; bei Lessing („Minna“): *Dero Namen, gnädiges Fräulein?* bei Lenz: *Dero Herr Bruder*; ja Lenz gebraucht *dero* sogar für unser *Sie*: *Dero haben in Ihrem letzten Schreiben* (Pfütze, S. 18; die Erklärung fehlt hier).

Als adjektivisches Pronomen hat *der, die, das* im Gen. Sing. und Plur. und im Dat. Sing. Fem. jetzt die verlängerten Formen *deren, dessen* und *denen* nicht mehr, wenigstens nicht in der Schriftsprache. Aber in früherer Zeit war die Scheidung noch nicht so allgemein durchgeführt, und so finden wir bei Klopstock, Goethe, Schiller u. s. w. häufig

die erweiterten, namentlich bei Goethe, solange er seinem heimischen Dialekt einen grossen Spielraum gewährte; aber auch Schiller schreibt: *zu all denen Werken* (B. 2, S. 362).

4. *jemand* und *niemand*.

9. Das epithetische *-t* oder *-d* der Pronomina indefinita *jemand* und *niemand* ist erst gegen Ende der mhd. Zeit angetreten, und hat auch nicht sehr schnell allgemeine Geltung gewonnen. Noch bei Murner finden wir *nieman*, aber doch schon im „Renner“ des Hugo von Trimberg *iemant* und dann bei Hans Sachs und Ayrer *niemandt*. Seit etwa 1500 ist die Form mit *-d* oder *-t* die herrschende. Auch im Anlaut des Wortes *jemand* finden sich Schwankungen: Luther hat bereits das *j*, daneben aber hat sich in den Dialekten bis auf unsere Zeit der vokalische Anlaut erhalten; auch Goethe schreibt noch häufig *iemand* (vgl. oben S. 437). Der Genitiv lautet schon frühzeitig *niemands*, und *jemands*, der Dativ bleibt noch lange unflektiert, so bei Luther, Hans Sachs, Rollenhagen, seit dem 17. Jahrhundert kommen neben seltenerem *jemande* und *niemande* die neuen Bildungen *niemandem* und *niemanden* vor; so bei Lohenstein, Weise, dann nicht selten im 18. Jahrhundert, so bei Goethe; z. B. *wenn sie ... jemandem etwas verspricht*. Bei Gottsched ist auch für den Dativ nur die Form *jemanden* und *niemanden* angegeben (Sprachkunst[3], S. 288), *jemandem* und *niemandem* erwähnt er nicht, und ebenso wenig die unflektierte Form *jemand* und *niemand* für den Dativ und Akkusativ. Heutigestages sind für den Dativ *jemand, jemanden* und *jemandem* (und die entsprechenden Formen von *niemand*), für den Akkusativ *jemand* und *jemanden* neben einander in Gebrauch, und es ist bare Willkür, die eine oder die andere dieser Formen als ungeziemend zu brandmarken.

V. Die Verba.

1. Wie überall, so wird auch hier die Kenntnis der Grammatik vorausgesetzt, und es wird nur auf die wichtigsten Schwankungen des jetzigen und die Schwankungen und

Abweichungen des früheren Sprachgebrauchs hingewiesen. Dabei sind starke und schwache Verba gesondert zu betrachten.

1. Die starken Verba.

a) Das Praesens.

Im Praesens der starken Verba kommen in mehreren Formen verschiedene Bildungen vor, je nachdem sie dem Umlaut und der sogenannten Brechung unterliegen oder nicht. In Betracht kommen die 2. und 3. Person Sing. Ind. und die 2. Sing. Imp.

Die starken Verba haben jetzt fast ausnahmslos in der 2. und 3. Sing. Ind. den Umlaut (soweit sie umlautsfähig sind); wir sagen *du bäckst, du schläfst, er läuft* u. s. w. Aber in den Mundarten ist dieser Umlaut nicht überall durchgeführt, und daher kommt es, dass wir auch bei vielen Schriftstellern Formen beobachten, die von der jetzigen Norm abweichen. So z. B. schreibt Haller *er lauft* für *er läuft, er lasst* für *er lässt* (Horák I, S. 13). Herder hat die umgelauteten Formen (Längin, S. 60).

Einige starke Verba haben auch in unserer Zeit den Umlaut an der fraglichen Stelle nicht, offenbar wegen mannigfacher Berührungen mit der schwachen Flexion: so z. B. *schaffen, rufen, hauen, saugen*; von diesen hat Gottsched in der 5. Auflage der „Sprachkunst" nach Längin (S. 59) den Umlaut bei *hauen*: *du häust, er häut*; in der von mir benutzten 3. Auflage schreibt Gottsched *du haust, er haut* (S. 333).

2. Am meisten schwankt der Gebrauch von *kommen*. Jetzt wird der Umlaut hier seltener eingesetzt. Im vorigen Jahrhundert ist er noch häufig. Gottsched führt (Sprachkunst,[3] S. 331) *du kömmst, er kömmt* als Regel an, Adelung sagt, diese Formen gehörten nur dem gemeinen Leben an (Sprachlehre für Schulen[3], S. 271); über Lessings Gebrauch schreibt Muncker in der Vorrede zur 3. Auflage der Lachmannschen Ausgabe (Bd. 1, S. IX): „Lessing scheint in späterer Zeit die Formen mit dem Umlaute vorgezogen

zu haben, vergass aber sowohl beim Schreiben, wie bei der Korrektur der Drucke manchmal die Striche auf das *o* zu setzen." Lehmann sagt (S. 213) „Die Form mit dem Umlaut ... lässt er absichtlich mit der ohne Umlaut abwechseln." Lessing kommt im „Anti-Goeze. 10" (Hempelsche Ausg. Bd. 16, S. 203) ausführlicher auf diese Form *kömmt* zu sprechen, beruft sich auf Adelung, der sie in der vertraulichen Sprechart erlaube, verbittet sich jede Bemängelung seines Gebrauchs, da er „unter den Schriftstellern Deutschlands längst mündig geworden zu sein glaube", und sagt mit Entschiedenheit: „Wie ich schreibe, will ich nun einmal schreiben! will ich nun einmal! Verlange ich denn, dass ein Andrer auch so schreiben soll?" Die Form *kömpt, kömmt* ist nach Hildebrands Zusammenstellung im DWb., Bd. 5. Sp. 1629, selten bei Luther, erscheint aber häufiger bei Opitz, Fleming, Stieler, Haller, Hagedorn, Bodmer, Breitinger, Drollinger, Gellert, Klopstock u. s. w.; bei Goethe ist sie anfangs vorwiegend, später seltener, bei Schiller selten; ebenso bei Lenz (vgl. Pfütze, S. 21).

3. Viel erörtert sind neuerdings die Formen *frägst* und *frägt* (und *frug*).[1]) Schon der alte Gottsched hatte gegen den Umlaut im Präsens (und die starke Flexion im Praeteritum) gewettert: „als wenn diese Wörter [*fragen* und *jagen*] sich nach *schlage* und *trage* richten müssten!" (Sprachk.[3], S. 323); ebenso sagt Adelung: „nicht *frägst, frägt, frug*". Uns liegt es hier fern, über falsch und richtig abzuurteilen; Thatsache ist, dass *fragen* in einigen Formen gelegentlich nach Analogie der starken Verba flektiert wird. Im Grimmschen Wörterbuch (Bd. 4I, Sp. 50) sind die neuen Formen belegt aus Dusch, Kl. Schmidt, E. v. Kleist, Willamov, Gotter, Goethe, Schiller; auch bei Herder findet sich *frägt* neben *fragt* (Längin, S. 60). Und bei modernen Schriftstellern (G. Freytag) dringt die neue Form immer weiter vor. So gilt es, ihren Entwicklungsgang überall zu verfolgen.

Aehnlich stand es früher mit den entsprechenden Formen von *jagen*: *du jägst, er jägt.* Auch gegen sie

[1]) Vgl. G. Wustmann, Allerhand Sprachdummheiten, S. 69 f. (Leipz. 1891).

wenden sich Gottsched und Adelung (a. a. O.), doch kommen sie im vorigen Jahrhundert bei norddeutschen Schriftstellern nicht sehr selten vor: das Grimmsche Wörterbuch giebt Belege aus Brockes und Withof; auch Herder hat *jägt* (neben *jagt*).[1])

4. Der regelmässige Wechsel von *e* und *i*, der früher von Grimm (bei irriger Erklärung des Vorganges) als Brechung bezeichnet wurde, macht sich ebenfalls im Praesens Ind. der starken Verba geltend; und auch in dieser Hinsicht zeigt sich mancherlei Schwankung im deutschen Sprachgebrauch. Wir sagen regelrecht *ich gebe, du giebst, er giebt* und im Imperativ *gieb*, aber die Dialekte haben diesen Wechsel von *e* und *i* zum Teil beseitigt, und infolge dessen sind auch in der Schriftsprache Schwankungen zum Vorschein gekommen. Der Uebergang des *e* zu *i* ist auch hier durch ein *i* der Folgesilbe veranlasst. Verba, die mit der schwachen Flexion in Berührung gekommen sind, haben nun wiederum auch dies *i* im Praesens schnell verloren. So z. B. war *bellen* früher stark: *der Hund boll, hat gebollen*; daher hiess es denn auch im Praesens *billst, billt* u. s. w., z. B. noch bei Goethe: *Doch immer kläfft es hinterher Und billt aus allen Kräften* (Werke, Weim. Ausg. Bd. 2, S. 208: „Kläffer“). Auch Adelung setzt noch die starken Formen von *bellen* als regelrecht an. Zu denen, die den Wechsel von *e* und *i* verloren haben, gehört auch *gären*; wir sagen nur noch *es gärt*, aber *girt, giert* und *gieret* kommt noch bis ins 18. Jahrhundert vor; so *gieret* bei Luther, Fischart, *girret* bei Geiler von Keiserberg, und *giehrt* sogar noch bei Herder: *mein Urteil giehrt* (Längin, S. 60). Aehnlich steht es mit *melken*: Luther, Opitz u. a. schreiben *milkst, milkt*, noch Gottsched hat nach Grimms Wörterbuch Bd. 6, Sp. 1997 im „Kern der Sprachkunst“ (1753) die starken Formen und nur im Imp. *melk*, aber in der von mir benutzten 3. Aufl. der „Grundlegung einer

---

[1]) Die starken Formen des Praet. und Partiz. erscheinen schon früher und waren wohl weiter verbreitet, z. B. bei Murner: *gejagen*; auch Platen schreibt: *jug*.



deutschen Sprachkunst“ (1752) steht (S. 336) *du melkest, er melket* (aber: *ich molk, gemolken*), Adelung hat *melkst, melkt.* Wie man damals offenbar bei diesen Wörtern *gären, melken* u. s. w. schwankte, so finden wir heutigestages statt *gebierst* und *gebiert* auch die Formen *gebärst* und *gebärt.* Man sieht, die Sprache drängt nach weiterer Ausgleichung des Stammvokals.

Der Wechsel des *e* und *i* erschien den Sprechenden zum Teil so auffällig, dass es gelegentlich zur Bildung von Verben kam, in denen der Vokal der 2. und 3. Sg. Praes. in allen Formen durchgeführt war: so erklärt sich z. B. das Zeitwort *quillen* neben *quellen*, das wir seit dem 17. Jahrhundert bei vielen guten Schriftstellern belegt finden (Goethe, Urfaust, V. 1324f.: *Unter deinem Herzen, Schlägt da nicht quillend schon* u. s. w.).

5. Vollends durchgeführt ist die Ausgleichung des mhd. Wechsels von *iu* und *ie*; mhd. hiess es *vliuge, vliugest, vliuget*, aber *wir vliegen* u. s. w. In der Schriftsprache ist hier das *ie* längst durchgedrungen, doch z. B. Gottsched hat noch *fleugst* und *fleugt*, *fleuchst* und *fleucht* (für *fliehst* und *flieht*), *fleussest* und *fleusst, freuerst* und *freuert* (für *frierst* und *friert*), *gebeutst, geneussest, geussest, kreuchst* u. s. w., doch fügt er hinzu: „die neueren sagen auch, *du fliegst, er fliegt, fliege!*“ u. s. w. (S. 335). In der poetischen Sprache hat sich bekanntlich das *eu* in vielen Wörtern nicht nur bis ins 18. Jahrhundert, sondern auch bis auf unsere Zeit erhalten; freilich nicht *du freuerst* und *er freuert.* Adelung bezeichnet (S. 277) die Formen mit *eu* schon als poetisch, aber bei *frieren* unterlässt er mit gutem Recht auch dies: er kennt kein *freuerst* und *freuert* mehr.

b) Das Praeteritum und Partizipium.

6. Dasselbe Bestreben nach Vereinfachung und nach Beseitigung entbehrlicher Unterscheidungen verrät die Sprache in der Bildung des Praeteritums. Im Mhd. hatten die starken Verba in der 1. und 3. Sing. einerseits und in der 2. Sing. sowie im Plural anderseits meist noch

verschiedenen Stammvokal; im Nhd. wird dieser Ueberfluss allmählich beseitigt, aber der Entwicklungsprozess ist bis auf unsere Tage noch nicht als abgeschlossen zu betrachten. Daher denn wieder viel Schwankungen. Die erste Ablautsreihe, mhd. *î—ei—i—i*, hat schon im 16. Jahrhundert Ausgleichung des Vokals im Praeteritum erfahren; Hans Sachs hat, wie so oft, alte und neue Flexionsweise (z. B. *riet*) neben einander, Luther hat noch die alte Form (z. B. *reit*); im 17. Jahrhundert herrscht bereits die neue. Da das *î* des Praesens zu *ei* diphthongiert worden war, empfand man offenbar das Bedürfnis, das Praesens und Praeteritum, deren Formen sich sehr ähnlich geworden waren, schärfer von einander zu sondern: *er reit* = *er ritt* und *er reit't* oder *reit* = *er reitet* fielen z. B. ganz zusammen. Von dem Verbum *schreien* kommen bereits in mhd. Zeit eigenartige Nebenformen vor, die sich im älteren Nhd. erhalten haben; mhd. flektierte das Wort *schrî(g)en*, Praet. *schrê* oder *schrei*, Plural *schriuwen, schrûwen, schrirn*, Part. *geschriuwen, geschrûwen, geschrirn*. Daher finden sich noch bei Wickram und Pauli Formen wie *ich schruw* (Angleichung an den Plural), *wir schrawen, geschrauwen, geschruwen*; unter Anlehnung an die Form *schrirn* des Plurals schreibt Hans Sachs noch häufig *schrier* (vgl. James, S. 17), daneben hat er die alte Form *schrey*. Diese alten Formen sterben aber bald aus.

7. Aehnlich schnell vollzog sich die Entwicklung in der zweiten Ablautsreihe *ie — ou — u — o*, oder *ie — ô — u — o* (*biegen, bouc, bugen, gebogen*; *bieten, bôt, buten, geboten*); bei zahlreichen Verben dieser Klasse überwogen die Formen mit langem nhd. *o* und sie zogen schnell die übrigen nach sich.

Dagegen haben die Verba der dritten Ablautsreihe die alten Unterschiede im Praeteritum länger bewahrt. Auch hier stehen zwei nahe verwandte Unterabteilungen neben einander: diejenigen mit Nasal nach dem Stammvokal und diejenigen mit Liquida + Konsonant (mhd. *brinne — bran — brunnen — gebrunnen*; *gilte — gelten — galt — gulten — gegolten*). — Jetzt ist in beiden Abteilungen im Praeteritum das *a* des Singulars durchgedrungen *binde — band — banden,*

gelte — galt — galten;[1] lange Zeit hindurch versuchte aber auch der Vokal des Plurals Geltung zu gewinnen, und hiervon zeigen sich noch in der Sprache des 18. Jahrhunderts deutliche Spuren; so z. B. verzeichnet Längin (S. 58) aus der 5. Auflage von Gottscheds „Sprachkunst“ (1762), dass dieser noch *u* im Singular zulasse bei *schwingen, singen, sinken, springen, winden, gelingen*; in der von mir benutzten 3. Auflage steht aber das Praeteritum all dieser Wörter mit dem Vokal *a*, nur bei *schwingen* verzeichnet Gottsched: „Einige sagen auch, *er schwung*.“ Man ersieht hieraus, wie sehr der alte Sprachmeister selbst schwankte. Längin schreibt weiter: „*schwinden* hat nur *u*“, aber die 3. Auflage der „Sprachkunst“ hat: *ich schwand*.

Aehnlich steht es bei den Verben der zweiten Unterabteilung dieser Reihe (mhd. *gilte—galt—gulten*): meist ist das *a* des Sing. auch in den Plural eingedrungen, doch daneben verrät die Sprache auch das minder erfolgreiche Bestreben, das *u* des Plurals im Singular zur Herrschaft zu bringen; so heisst es etwa *ich sturbe* (zugleich mit dem -*e* der schwachen Verba, wie so oft im 18. Jahrhundert).

8. Manche Verba dieser zweiten Abteilung der dritten Ablautsreihe haben jetzt *o* im Sing. und Plural des Praeteritums angenommen, einen im Nhd. weit verbreiteten Ablaut. In Betracht kommen insbesondere einige Verba mit Doppel-Liquida nach dem Stammvokal: *quelle, quoll, quollen*; *schwelle, schwoll, schwollen*; *schallen* (für älteres *schellen*), *scholl, schollen*; ferner gehörte früher hierher das jetzt zur schwachen Flexion übergegangene Verbum *bellen*, früher: *boll, bollen, gebollen*. Auch mehrere Verba dieser Abteilung auf *l* + Konsonant haben diese neue Ablautsweise angenommen: *schmelze, schmolz*; *melke, molk*. Statt dieser Formen mit *o* finden wir aber im älteren Nhd. noch häufig *a*, z. B. *quall* für *quoll, schall* für *scholl*. Umgekehrt schlossen sich ihrer Flexion einige Verba ohne Liquida an,

[1]) Nur in dem Worte *werden* ist die alte Scheidung des Vokals im Singulur und Plural wenigstens z. T. erhalten geblieben: wir sagen neben dem durch das -*e* der schwachen Verba erweiterten *ich wurde* noch *ich ward* (die Scheidung der Bedeutung von *ward* und *wurde* ist ziemlich willkürlich).



die jetzt das *a* im Praeteritum durchgeführt haben; z. B. *verdorb* für *verdarb* u. s. w. (vgl. Längin, S. 58). Bei solchem weit verbreiteten Schwanken gilt es natürlich, den individuellen Gebrauch der Schriftsteller dieser Zeit sorgfältig zu beachten.

Das *u* im Partizipium ist im Nhd. vor Doppelnasal zu *o* geworden (*geswummen—geschwommen*), sonst aber meist erhalten geblieben (*gebunden*): die alten Formen (*begunnen, gewunnen*) sind nur noch selten, und nur in der älteren Zeit (z. B. bei Hans Sachs) anzutreffen; aber auch bei Opitz kommen sie noch vor (*gerunnen*).[1])

Die Wandelungen, welche die alte Ablautsreihe in nhd. Zeit erfahren hat, verrät sich in deutlichen Spuren bis auf unsere Zeit in dem Konj. Praet. der hierher gehörigen Verba. Der Konjunktiv hat nämlich den Umlaut des alten Pluralvokals *u* noch oft erhalten; neben diesem *ü* erscheint in den Fällen, wo sich das *u* nhd. regelmässig zu *o* entwickelt hat, im Konjunktiv Praeteriti in manchen Fällen noch *ö*. Wir sagen noch *ich stürbe, ich würde, ich hülfe, ich verdürbe*; *ich vergölte, beföhle*; *ich begönne, gewönne, schwömme*; aber wir sagen nur *ich sänge, es gelänge, ich sänke, ich fände, ich spränge, ich tränke* u. s. w. Die ältere Sprache stimmt aber mit der unsrigen nicht immer überein, und auch wir schwanken im Gebrauch einiger dieser Wörter; Formen wie *begänne, gewänne* u. dgl. ringen nach Geltung; doch ist dieser Konjunktiv leider überhaupt mehr als billig aufs Altenteil gesetzt worden.

9. Die Verba der vierten Ablautsreihe (*nime, nemen, nam, nâmen, genomen*) sind grösstenteils unverändert geblieben, (abgesehen von der Vokalverlängerung der 1. und 3. Sing. Praeteriti); *fechten* und *flechten* hatten schon in mhd. Zeit auf md. Sprachgebiet die Flexion der vorigen Ablautsreihe angenommen (Paul, Mhd. Gramm.[3] § 161, Anm. 1); daher

---

[1]) Von Bedeutung ist hierbei der Dialekt; unsre Schriftsprache verdankt das *o* vor Doppelnasal dem Md. (vgl. v. Bahder, a. a. O., S. 186 ff.); *u* hat sich erhalten in *Brunnen* (für unsre Dichter ein unbequemes Reimwort, daher auch in der Poesie oft durch *Bronnen* ersetzt).



flektieren sie jetzt *focht, flocht* (wie *schmolz, quoll* u. dgl.). Zu ihnen gesellt haben sich *scheren* : *schor, schoren* (früher *schar, schâren*), *dreschen, verlöschen,* in älterer Sprache auch *rächen* (*roch, gerochen,* jetzt schwach). Von *dreschen* kommt noch im 18. Jahrhundert *drasch* vor, Gottsched (Sprachk.,[3] S. 335) und Adelung (Sprachlehre,[3] S. 279) haben jedoch nur *drosch* (*drösche*).

10. Die 5. Ablautsreihe (*gibe, geben, gap, gâben, gegeben*) hat sich gleichfalls erhalten; nur wenige Verba haben die neue Bildung mit *o* im Praeteritum (daneben schwache) angenommen: *weben* und *pflegen.* Das letztere verrät aber noch mannigfache Schwankungen, auch jetzt noch in der poetischen Sprache: die Form *pflag* erscheint noch im 19. Jahrhundert, z. B. bei Geibel („Tod des Tiberius“: *Erschien noch grauser heut als sonst es pflag*; Juniuslieder,[4] 1849, S. 28: *die mit mir pflag zu kosen*), bei Richard Wagner, Wilhelm Jordan u. v. a. Gottsched hat nur *pflag, gepflogen,* fügt aber hinzu: „NB. Man muss diess Wort nicht mit *pflegen, nutrire,* vermengen; welches ganz richtig gehet: *er pflegete sein, er hat seiner gepfleget.*“ (Sprachk.,[3] S. 331).

Von den Verben der 6. Ablautsreihe *a — uo — uo — a* (*grabe — gruop — gruoben — gegraben*) sind gleichfalls zwei (mit unregelmässigem Praesens gebildete) *heben* und *schwören* jetzt zu der neuen Klasse, die *o* im Praeteritum und Partizipium hat, übergegangen. Während die Formen *gehaben* und *geswarn* jetzt vollständig erloschen sind (*erhaben* ist Adjektiv geworden), hat sich aber die alte Flexion im Praeteritum neben der neuen erhalten. Neben *hob — hoben* steht, jetzt nur in der poetischen Sprache, *hub — huben,* neben *schwor — schworen* (nicht nur poetisch) *schwur — schwuren.* Wir beobachten in dieser Hinsicht schwankenden Gebrauch; daher ist er in jedem einzelnen Falle anzumerken. Dies gilt auch von dem aus verschiedenen Stämmen gebildeten Verbum *stehen*; das alte Praeteritum *stund, stunden* hat den Vokal des Part. *gestanden* angenommen, aber *stund* begegnet uns bis auf unsere Zeit noch häufig, und noch mehr ist der Konjunktiv *stünde, bestünde, verstünde* verbreitet.

11. Die alten reduplizierenden Verba endlich haben im Partizipium stets denselben Vokal wie im Praesens, im Praeteritum im Singular wie im Plural *ie*: *laufe — lief — liefen — gelaufen*; *heisse — hiess — hiessen — geheissen*. Viele der Verba, die ursprünglich zu dieser Klasse gehörten, sind jetzt schwach geworden. Von diesem Uebergang zeigen sich wiederum noch mancherlei Spuren in Resten der alten Flexion: während von *salzen, spalten, valten* die alten Praeterita *sielz, spielt, vielt* längst erloschen sind, haben wir die Partizipia *gesalzen, gespalten, gefalten* noch heute; daneben aber dringen die schwachen Formen wenigstens von *spalten* und *falten* mehr und mehr durch. Das Verbum *scheiden*, das ebenfalls hierher gehört, hat im Partiz. bereits im 14. Jahrhundert die jetzt zur Herrschaft gelangte Nebenform *geschiden*; aber die alte Form *gescheiden* findet sich noch bei Luther und später. Offenbar hat sich das Wort nach der Analogie von *meiden — mied — gemieden* (mhd. *mîde — meit — gemiten*) gerichtet. Aehnlicher Einfluss mag sich bei der unschönen Nebenform *gehiessen* statt *geheissen* geltend gemacht haben. Endlich ist noch hinzuweisen auf die Nebenformen *loff, loffen, geloffen* von *laufen*; der Plural *luffen* und das Part. *geloffen* kommen schon in mhd. Zeit vor (vgl. Paul, Mhd. Gr.³ § 164, Anm. 3); bei Hans Sachs ist *loff* häufiger als *lief*: Arthur James[1]) hat 244 Mal *loff*, und nur 78 Mal *lief* gefunden, im Plural 20 Mal *loffen* gegen 11 Mal *lieffen*; auch bei Geiler von Keisersberg, Luther, selbst noch bei Wieland, Goethe, Heine kommen die Formen mit *o* vor (Goethe Weim. Ausg., Bd. 2, S. 241: *Und was ich auch für Wege geloffen*; Heine, Bd. 1, S. 426: *Wie Flaccus, der so kühn davon geloffen*); im Konj. Praet. hat Hans Sachs nur *ie*.

2. Die schwachen Verba.

12. Die Schwankungen in der Flexion der schwachen Verba sind verhältnismässig unbedeutend. Am meisten

---

[1]) Arthur James, Die starken Praeterita in den Werken von Hans Sachs. (Münch. Diss. 1894).



bemerkenswert ist der sogenannte Rückumlaut. Heute weist unsre Sprache nur noch geringe Reste von diesem einst weit ausgebreiteten Vorgang auf. Unbedingt erforderlich ist der Rückumlaut nur noch bei den Verben *nennen, brennen, kennen* und *rennen* (*nannte, brannte* etc., *genannt, gebrannt*). Bei *senden* und *wenden* gebrauchen wir neben einander die Formen mit und ohne Rückumlaut.

Aber dieser jetzt herrschende Gebrauch war doch in früheren Entwickelungsperioden des Nhd. noch nicht unbedingt durchgeführt; namentlich nicht im Partizipium. Dieses hatte im Ahd. verschiedenen Stammvokal, je nachdem es flektiert oder nicht flektiert war; die unflektierte Form hatte den Umlaut, z. B. *gibrennit*, die flektierte den sog. Rückumlaut: *gibrantêr*. Im Mhd. kommen noch die Formen mit *a* und *e* neben einander vor: *gekant* und *gekennet*, und von diesem Schwanken sind bis ins 18., ja teilweise bis ins 19. Jahrhundert deutliche Spuren zurückgeblieben. Wir finden, je weiter wir zurückgehen, auch *gekennet, genennet, gebrennet, gerennet* und auch im Praeteritum *kenneten* etc.; so namentlich noch bei Luther, aber auch noch bei Harsdörffer, Schuppius, Haller, Winckelmann, Lessing, Klopstock u. s. w. (vgl. Hildebrand in Grimms Wb., Bd. 5, Sp. 533). Gottsched (S. 305 f.) und Adelung (S. 271 f.) haben die Formen mit Rückumlaut, nur *berennen* ist nach Adelung „regulär“, also ohne Rückumlaut.

In früherer Zeit waren die Formen mit Rückumlaut noch bei manchen Verben in Gebrauch, die sie jetzt nicht mehr dulden. So z. B. bei *trennen*: Haller, der *benennt, genennt* und *erkennt* schreibt, hat noch die Form *getrannt* (Horák I, S. 13). Auch *entsatzte* für *entsetzte* ist in der älteren Sprache (bei Luther etc.) nicht selten.

13. Unregelmässige Flexion haben die Verba *denken* und *bringen* (Erklärung z. B. bei Paul, Mhd. Gr.[3] § 170); Schwankungen beobachten wir bei ihnen aber nicht. Dagegen finden wir solche bei *fürchten* und *dünken*. Das Verbum *fürchten* flektierte mhd. im Praet. und Part. *vorhte — gevorht*. Hiervon finden sich noch zahlreiche Spuren; noch Stieler führt in seinem „Sprachschatz“ (1691) für das Praet.

forchte, förchte und *förchtete,* für das Part. *geforcht* und *gefurcht* an; Gottsched und Adelung haben bereits die regelmässige Flexion; aber noch Lessing hat im „Laokoon“ *furchte* (Blümner,[2] S. 152_{27}). Auch Uhland wendet noch die altertümelnde und dialektische Form *forcht'* an: *Der wackre Schwabe forcht' sich nit* („Schwäbische Kunde“, V. 23).

Das Verbum *dünken* flektierte im Mhd.: *dünken — dûhte, diuhte — gedûht*; diese Flexion war aber zu ungewöhnlich, um sich dauernd halten zu können. So kam es zu verschiedenen Ausgleichungen. Der alte Infinitiv *dünken* herrscht jetzt wieder unbedingt, aber Jahrhunderte lang hat sich daneben die Neubildung *deuchten* vorgedrängt, die, wie Grimm im Deutschen Wörterbuch (Bd. 2, Sp. 831) nachgewiesen hat, durchaus nicht erst von Adelung „erfunden“ worden ist. Jetzt ist sie wohl erloschen; doch z. B. bei Klopstock, Goethe, Rückert etc. findet sie sich noch vereinzelt (Wb., Sp. 833 u.). — Im Praesens ist die Angleichung an das Praeteritum weit verbreitet und bis auf unsre Zeit erhalten: *mich däucht* findet sich überaus häufig belegt; aber auch *däuchtet* oder *deuchtet* ist, da man das Wort „regelmässig“ machen wollte, nicht ganz selten; ja in diesem Bestreben verstieg man sich sogar anderseits zu der Infinitivbildung *deuchen.* — Im Praeteritum hat sich die regelrechte Fortbildung des mhd. *diuhte* in *däuchte* bis auf unsre Tage erhalten, während *dauchte* aus mhd. *dûhte* (im 16., 17. und 18. Jahrhundert noch oft anzutreffen) jetzt veraltet ist. Ebenso wie mit *dauchte* steht es mit dem Partizipium *gedaucht.*

Neben diesen Weiterbildungen des alten Praeteritums und neben den Angleichungen der Formen des Praesens an das alte Praeteritum haben sich nun auch umgekehrt regelmässige neue Formen zu dem Praesens *mich dünkt* entwickelt; die Formen *dunkte, gedünket* kommen schon im Mhd. vor (Paul, Mhd. Gr.[3] § 170, Anm. 1) und sind jetzt als *dünkte, gedünkt* allgemein verbreitet. — Bei den merkwürdigen Schicksalen dieses Wortes ist es selbstverständlich unerlässlich, ihm in jeder individuellen Sprachuntersuchung Beachtung zu schenken.

3. Vermischung der starken und schwachen Flexion.

Im allgemeinen strebt die Sprache dahin, die starke Flexion einzuschränken und die schwache auszudehnen; es sind nur wenige ehemals schwache Verba jetzt stark, dagegen ziemlich viele ehemals starke jetzt schwach geworden.

a) Vermischung alter schwacher Verba mit der starken Flexion.

14. Ganz zur starken Flexion übergegangen ist jetzt *preisen*; das mhd. *prîsen* flektierte noch schwach, und hiervon finden sich Spuren bis in unser Jahrhundert; seit etwa dem 15. Jahrhundert hat die starke Form nach Geltung gerungen, doch *preisten* und *gepreist* findet sich sogar noch bei Rückert; Lexer giebt im Grimmschen Wörterbuch (Bd. 7, Sp. 2093) für sie zahlreiche Belege. Jetzt darf die schwache Flexion als erloschen betrachtet werden.

Denselben Uebergang wie *preisen* hat das Verbum *weisen* durchgemacht: im Mhd. schwach, geht es seit dem 15. Jahrhundert zu den starken Zeitwörtern über, schwankt aber noch längere Zeit zwischen der neuen und alten Bildung und ist z. B. bei Luther noch häufig schwach flektiert.

Auch von *stecken*, das ursprünglich nur schwach ist, haben sich, wahrscheinlich durch Anlehnung an *stechen*, starke Formen herausgebildet: *du stickst*, *er stickt*, bei Luther nicht selten und auch in Goethes „Fischerin“ noch vorkommend (*wo stickst du?*), ist jetzt veraltet; aber *ich stak, wir staken* etc. ist noch jetzt oft zu hören, während das Partizipium *gestocken* seit dem 17. Jahrhundert erloschen ist und nur noch dialektisch (im Bayrischen) auftritt. — Von den starken Bildungen von *fragen* und *jagen* haben wir bereits gesprochen (S. 470).

b) Uebertritt starker Verba in die schwache Flexion.

15. Erwähnt haben wir bereits, dass viele ursprünglich reduplizierende Verba, wenigstens teilweise, zur schwachen Bildung übergegangen sind (S. 477). Aehnliche Schicksale

haben zahlreiche Verba der ersten sechs Ablautsreihen erfahren.

Von denen der ersten Reihe (mhd. *î—ei—i—i*) haben in nhd. Zeit auch gelegentlich schwache Bildung angenommen die Verba *gedeihen, zeihen, schreien* und *speien*. Bei Rabener und Schiller kommt z. B. *gedeihte* vor, bei Herder das Partizipium *gedeihet*; bei Schiller *zeihte* im „Don Karlos“,[1] V. 4889 f.: *Das Verbrechen, dessen ich Sie zeihte — ich beging es selbst.* Die schwache Flexion von *schreien* ist jetzt wieder erloschen, doch war sie im älteren Nhd. (wie auch im Mhd.) nicht vereinzelt, z. B. bei Fischart und gleich auf dem Titel des Spiessschen Faustbuchs ist zu lesen: *Historia Von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer* u. s. w.

Von den Verben der zweiten Ablautsreihe (mhd. *ie, iu — ou, ô — u — o*) sind ganz zur schwachen Flexion übergegangen *schmiegen* und *niesen*, Schwankungen beobachten wir noch jetzt bei *stieben, triefen, spriessen, kiesen,* von *sieden* wird die schwache Flexion nur in intransitiver Bedeutung gebraucht.

Aus der dritten Reihe (mhd. *i—a—u—u* und *i, e—a—u—o*) erscheinen nur noch in schwacher Bildung *ergrimmen* und *rümpfen* (mhd. *rimpfen*), in starker und schwacher *glimmen, klimmen*, auch wohl *schinden* im Praeteritum; von *beginnen* wurde bereits mhd. das schwache Praeteritum *begunde, begonde* gebildet, das noch bei Luther erscheint und in der Form *begonnte* noch von Gellert, Lessing, Wieland, Goethe gebraucht wird (Faust, V. 3175: *Ich wusste nicht was sich Zu euerm Vortheil hier zu regen gleich begonnte*). Ferner sind jetzt nur als schwach im Gebrauch *bellen, gellen, hallen* (für mhd. *hellen*), *scharren* (für mhd. *scherren*), auch (*ver*)*wirren* (mhd. *werren*), dagegen schwankend *schwellen, schallen* (für *schellen*), *schrecken, schmelzen* und *verderben*: die starken Formen sind bei solch schwankendem Gebrauch in der Regel intransitiv, die schwachen transitiv.

16. Von Verben der alten vierten Ablautsklasse (*e, i — a — â — o*) finden wir dieselbe Scheidung der transitiven

[1]) Erste Ausg. von 1787, Neudruck von Vollmer, S. 298 f. (Stuttg. 1880).



und intransitiven Bedeutung in der schwachen oder starken Flexion von *(ver)löschen.* Von *rächen* wurde bereits oben gesprochen.

Von den Verben der fünften Reihe (*i, e—a—â—e*) ist *jäten* ganz zur schwachen Flexion übergetreten, während Schwankung, verbunden mit Bedeutungsunterschied, bei *pflegen* zu beobachten ist (vgl. S. 476), auch *gären* (mhd. *iesen*), *genesen* und *weben* werden bald stark, bald schwach flektiert.

Von den Verben der sechsten Reihe (mhd. *a—uo—uo—a*) hat *mahlen* das starke Praesens und Praeteritum eingebüsst; Gottsched schreibt: „sollte auch haben ich *muhl*, davon Mühle kömmt; ist aber nicht mehr gebräuchlich“; im 17. Jahrhundert finden wir jedoch noch häufig *du mählst, er mählt, ich muhl* u. s. w.

c) Vermischungen zweier Verba.

17. Häufig sind dadurch Schwankungen entstanden, dass sich die Formen verschiedener Verba gleichen Stammes oder ähnlichen Klanges mit einander vermischt haben. Die Trennung des starken *schaffen* (ahd. *scafan*) und des schwachen gleichlautenden Verbums (ahd. *scafôn*) ist nur vorübergehend im älteren Nhd. gestört worden; so ist *schaffen* besonders in der Bedeutung *wegschaffen* damals auch stark flektiert worden; z. B. bei Hans Sachs: *schuff er die leut ausz seim gemach.*

In mhd. Zeit wurde *laden,* eine Last laden, und *laden,* zu Gaste bitten, in der Regel noch scharf geschieden; ersteres wurde stark, letzteres schwach flektiert: in nhd. Zeit sind auch von dem alten schwachen Verbum die starken Bildungen überwiegend in Gebrauch gekommen: *ich lud, geladen*; doch hat sich im Praesens *du ladest, er ladet* neben *du lädst, er lädt* erhalten, und in früheren Jahrhunderten, gelegentlich (vielleicht oft unter dem Einfluss der gelehrten Sprachmeister) auch noch im 19., sind die schwachen Formen des Praeteritums ebenfalls angewendet worden (vgl. Heyne im DWb., Bd. 6, Sp. 45). So gilt es, die

Formen dieses ursprünglich schwachen Zeitworts *laden* im Auge zu behalten.

Oft sind die Formen von *drängen* und *dringen* mit einander vermischt worden; insbesondere ist *verdringen* bis in unser Jahrhundert hinein noch oft kausativ gebraucht worden, also für unser jetziges *verdrängen*; so z. B. bei Lessing (Laokoon, Blümner,[2] S. 164_{29}): *dass das letztere durch das erstere gleichlautende Wort verdrungen worden*; bei Schiller „Don Karlos", 1787, V. 2197: *Verdrungen nur, verdrungen von einer Nebenbuhlerin* u. s. w. Ebenso gebraucht Klopstock die Formen von *verdringen*; Haller und Herder schwanken zwischen *verdrängen* und *verdringen* (Längin, S. 65).

18. Ganz durcheinander gehen jetzt die Verba *hangen* und *hängen*; *hängen* ist das Kausativum zu dem starken *hangen*. Jetzt aber hört und liest man nicht selten: *er hat die Kleider aufgehangen, er hing die Aepfel an den Christbaum,* oder wir schreiben alle: *diese Dinge hängen zusammen* und kaum noch: *hangen zusammen.* Aber die Verwirrung, die jetzt herrscht, war der älteren Sprache noch nicht eigen; viele Schriftsteller scheiden noch sorgfältig, viele schwanken; unser Sprachgebrauch ist von dem des vorigen Jahrhunderts schon merklich unterschieden. Wir sagen: *da hängt ein Bild*; früher schrieb man oft: *da hangt ein Bild.* Herder schreibt *hangen bleiben, zusammenhangen, an ihrem Munde hanget* (Längin, S. 64); Schiller: *drei Monat darauf hangt er* (Werke, Bd. 2, S. 79_{10}); *ewig starr an deinem Mund zu hangen* (Bd. 1, S. 279); aber auch ihm vermischen sich die beiden Wörter: *Roller ist gehangen, noch vier andere mit,* (Bd. 2, S. 88_{4}).

Schwankend ist auch der Gebrauch von *bewegen.* Im Mhd. stehen neben einander das starke Verbum *wegen* (= *wägen, bewegen*) und das schwache *wegen*; aus dem ersteren haben sich im Nhd. drei verschiedene Wörter entwickelt *wägen* und *wiegen*, deren schwankende Unterscheidung uns hier nicht berührt, und *bewegen. Bewegen* hat, dieser Entstehung aus zwei verschiedenen Wörtern *wegen* entsprechend, schwache und starke Flexion; in sinn-

licher Bedeutung ist es stets schwach, in abstrakter schwach und stark. Sprechen wir von der Bewegung des Gefühls und Affektes, so gebrauchen wir die schwache Form: *das Lied bewegte ihn, er ist bewegt*; sprechen wir dagegen von der Bewegung und Bestimmung des Willens, so wenden wir die starke Flexion an: *sie bewog ihn auszugehen, er hat sich bewogen gefühlt zu schreiben.* Aber diese Scheidung ist nicht immer leicht durchführbar und ist auch in der älteren Sprache häufig nicht beachtet worden. So heisst es in Klopstocks „Messias“ (VII, V. 51): *Philo bewegte sich leicht* im Sinne unseres jetzigen *bewog.* Oder auch die starke Form kommt vor für das sinnliche *bewegen*: *so wird das Meer auch immer vom Winde bewogen,* Praetorius; *der hat im Tanze nicht die Beine recht bewogen,* Rachel (vgl. DWb., Bd. 1, Sp. 1771). „Ein schweres Wort, bei dem Vorsicht not thut“, schreibt Jakob Grimm; um so mehr muss jede Untersuchung über die individuelle Sprache eines Schriftstellers es mit Aufmerksamkeit verfolgen.

d) Auslautendes *e* im starken Praeteritum und im Imperativ.

19. Erstrecken sich die erwähnten Vermischungen schwacher und starker Flexion auf eine begrenzte Anzahl von Verben, so hat eine andere Erscheinung dieser Art die Gesamtheit der starken Zeitwörter ergriffen: schon im Mhd. wird diesen in der 1. und 3. Sing. Ind. Praet. zuweilen nach Analogie der schwachen Verba ein *-e* angehängt: *ich bande, er warde, ich schuofe* (vgl. Paul, Mhd. Gr.[3] § 155, Anm. 6); dieser Gebrauch hat sich in den ersten Jahrhunderten der nhd. Periode weit ausgebreitet und ist erst im 18. Jahrhundert allmählich erloschen. Doch bereits Gottsched (Sprachk.,[3] S. 322) ereifert sich gegen diese „übel angewandte Nachahmung der richtigen Abwandlung“. Immerhin finden wir sie noch bei Haller: *liesse, gienge, umfienge, fande, annahme, lase, ware, sahe, triebe* (Horák, S. 13), bei Klopstock, seltener: *flohe, entflohe, geschahe, sahe* (Würfl, Herrigs Archiv, Bd. 65, S. 316); bei dem jungen Goethe: *sahe, thate, flohe, hielte, stande, ritte, fande* (Burdach,

S. 173); bei Lessing, Schiller, Herder (Längin, S. 66) u. v. a. Noch jetzt sagen wir: *ich wurde.*

20. Bis auf unsere Zeit hat sich ein solcher Einfluss der schwachen Flexion auf die starke in der 2. Sing. Imp. Praes. erhalten; den starken Verben kommt kein auslautendes *-e* zu, sondern nur den schwachen; gleichwohl ist auch hier, bereits in mhd. Zeit (Paul, Mhd. Gr.[3], § 155, Anm. 5), nach Analogie der schwachen Verba ein *-e* angetreten: mhd. *nime, gibe, trîbe.* Gottsched (S. 326) untersagt auch dieses *-e*: „Es thut nichts, dass einige Landschaften hier abweichen. Denn wie schon oben erinnert worden; so muss die Analogie der meisten Exempel entscheiden, wer recht hat. Eine solche Kleinigkeit nämlich verdienet keine Ausnahme." Adelung (Sprachlehre[3], S. 270f.) sagt, dass der Imperativ zur Vermeidung der Einsilbigkeit gern ein *-e* annehme. „Wenn er von der Wurzel des Infinitives abweicht, so leidet er dieses *-e* nur selten: *essen, iss, messen, miss*; aber *sehen, siehe* oder *sieh.*" Während die starken Imperative, die denselben Stammvokal wie der Infinitiv aufweisen, jetzt schwanken, teils mit, teils ohne *-e* erscheinen, sind die mit wechselndem Stammvokal, ausser *siehe*, der alten Flexion treugeblieben. Also: *gehe, thue, falle, schreibe* u. dgl., die Gottsched (S. 326) als falsch in Bann thut, haben volles Bürgerrecht erworben. Immerhin verdient auch hier der individuelle Sprachgebrauch besonders beachtet zu werden.

4. Das unbetonte innere *e* in der Verbalflexion.

21. Der Unterschied der poetischen Sprache einerseits und der jetzigen Schriftsprache sowie der Umgangssprache anderseits macht sich deutlich geltend in Formen wie *du issest* neben *du isst*, *er lebet* neben *er lebt*, *ihr ziehet* neben *ihr zieht*, *gehet hin* neben *geht hin*, *er schauete* neben *er schaute*, *geliebet* neben *geliebt.* Von diesen Formen sind die volleren in der Schriftsprache jetzt nicht mehr üblich, während sie vor 100 und 150 Jahre noch weit verbreitet waren.

In Betracht kommen im Praesens starke und schwache Verba; die Formen sind vom Indikativ die 2. und 3. Sing. und die 2. Plur., vom Imperativ die 2. Pluralis. Die volleren Formen, die im Mhd. und auch noch im 16. Jahrhundert herrschen, werden allmählich zurückgedrängt, sind aber im 18. Jahrhundert wieder überwiegend und werden auch von den Sprachmeistern, z. B. von Gottsched, bevorzugt. Lange Zeit hindurch herrscht aber ein ganz willkürliches Schwanken, die längeren und kürzeren Bildungen folgen oft unmittelbar auf einander. Die Untersuchung über die Sprache eines einzelnen Autors muss über diesen Thatbestand in einer statistischen Uebersicht Rechenschaft geben. Hierbei ist dreierlei zu berücksichtigen. Man fasse erstens immer nur zeitlich nahe stehende Denkmäler desselben Schriftstellers zusammen, denn nicht selten wandelt sich der Sprachgebrauch innerhalb weniger Jahre, und sondere selbstverständlich die poetischen von den prosaischen Erzeugnissen. Zweitens gebe man die Statistik für jede der erwähnten Formen des Praesens für sich, werfe also nicht die Singular- und Pluralformen, den Indikativ und Imperativ zusammen; man trenne desgleichen die Formen mit verändertem Stammvokal der 2. und 3. Sing. Ind. (*giebest* von *geben*) von denjenigen mit unverändertem Stammvokal (*schaffest* von *schaffen*). Endlich drittens ist der Stammesauslaut, der dem unbetonten *e* vorausgeht, zu beachten; und zwar ist zu scheiden a) vokalischer Stammesauslaut (*du schauest*) b) konsonantischer Stammesauslaut; hierbei ist Auslaut auf Dental von den übrigen abzusondern; es ist ein Unterschied zwischen *du liebest* und *du bittest*: nach gewöhnlichem Konsonanten stösst die jetzige Schriftsprache das *e* aus, nach dem Dental nicht. Diese Regel, dass das *e* nach Dental erhalten bleibe, war im 18. Jahrhundert noch nicht durchgedrungen; wir finden daher in der Zeit, als die Ausstossung des *e* schwankte, nicht selten auch verkürzte Formen wie *er redt*, *du findst*, *er bindt*, die jetzt als unerlaubt gelten.

22. Bei der Bildung des Praeteritums und Partizipiums Praeteriti der schwachen Verba hängt die Beibehaltung des dem *t* vorausgehenden Suffix-*e* in den



Endungen -*ete*, -*et* heutigestages wieder von dem Stammesauslaut ab: wir sagen *er hütete*, aber *er liebte*, *entzündet* aber *betrübt*, *geweint* und dgl. Von Bedeutung ist also wieder der dentalische Auslaut des Stammes. Diese Scheidung kannte das ältere Neuhochdeutsche aber nicht, und so haben wir z. B. in dem Adjektivum *beredt* die alte Form des Partizipiums erhalten. Da die im Mhd. geltenden Regeln über die Ausstossung des Suffix-*e* im Praeteritum und Partizipium der schwachen Verba erloschen waren, so herrschte lange Zeit hindurch in diesen Formen ein erhebliches Schwanken. Daher muss denn auch bei ihnen die statistische Beobachtung unter Berücksichtigung der erwähnten Unterscheidung der Fälle Platz greifen.

5. Die Vorsilbe *ge* im Partizipium.

23. In Goethes „Götz" (älteste Gestalt) finden wir bei flüchtigem Blättern auf den ersten Blick eine Anzahl Partizipia ohne die Vorsilbe *ge*, z. B.: *Zu Nershein hat er gestern übernachtet, da sollt er heut auf Crailsheim gangen seyn* (Der junge Goethe, Bd. 2, S. 44); *dahin wär doch der der nächst und best Weg ... gangen* (S. 46); *wenn ihr gessen und trunken habt* (S. 50); *dass ihr mich nicht kannt habt* (S. 61) u. s. w. Umgekehrt schreibt z. B. Iffland *geordinirt*, *gerequirirt*, *ausgestudirt* und dgl. Wir sagen *gemissbilligt* und *missbilligt*, *gemissbraucht* und *missbraucht*, und mit Scheidung der Bedeutung *misshandelt* und *gemisshandelt*.

Diese Schwankungen, für die sich um so zahlreichere Belege geben lassen, je weiter wir zurückgehen, müssen wiederum unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Die ursprüngliche Bedeutung der Partikel *ga*-, durch welche dem Begriff des Verbums das Merkmal des momentanen Geschehens zugeteilt wurde,[1] ist jetzt erloschen. Solche Verba, die an sich schon dieses Merkmal enthielten, haben das *ge*- am spätesten angenommen; als Rest hiervon lebt nur noch *worden* fort. Durch die allmähliche Ausdehnung der Partikel erklären sich die Schwankungen, die wir in

[1]) Paul, Deutsches Wörterbuch, S. 158b.

der individuellen Sprache der Dichter und Schriftsteller beobachten. Die jetzige Regel, dass das *ge-* eintreten muss, wenn die erste Silbe des Zeitwortes (sei es ein Simplex oder Kompositum) betont ist, war früher noch nicht unbedingt durchgedrungen. So heisst es nicht nur von *lieben*: *geliebt*, sondern auch von *dúrchreisen*: *durchgereist*; von *übersetzen*: *übergesetzt*, von *übersétzen*: *übersétzt*, von *ordinieren*: *ordiniert* und nicht, nach Ifflands absichtlich dialektischer Sprache, *geordiniert* u. s. w. So elementar diese Dinge sind, mögen sie doch wiederholt werden, um auch in dieser Richtung der Sprachuntersuchung den Weg zu weisen.[1])

[1]) Wortlehre und Syntax folgen im 2. Bande.



Druck von Ehrhardt Karras, Halle a. S.